洋画研究

第一合册

洋画研究

第一合冊



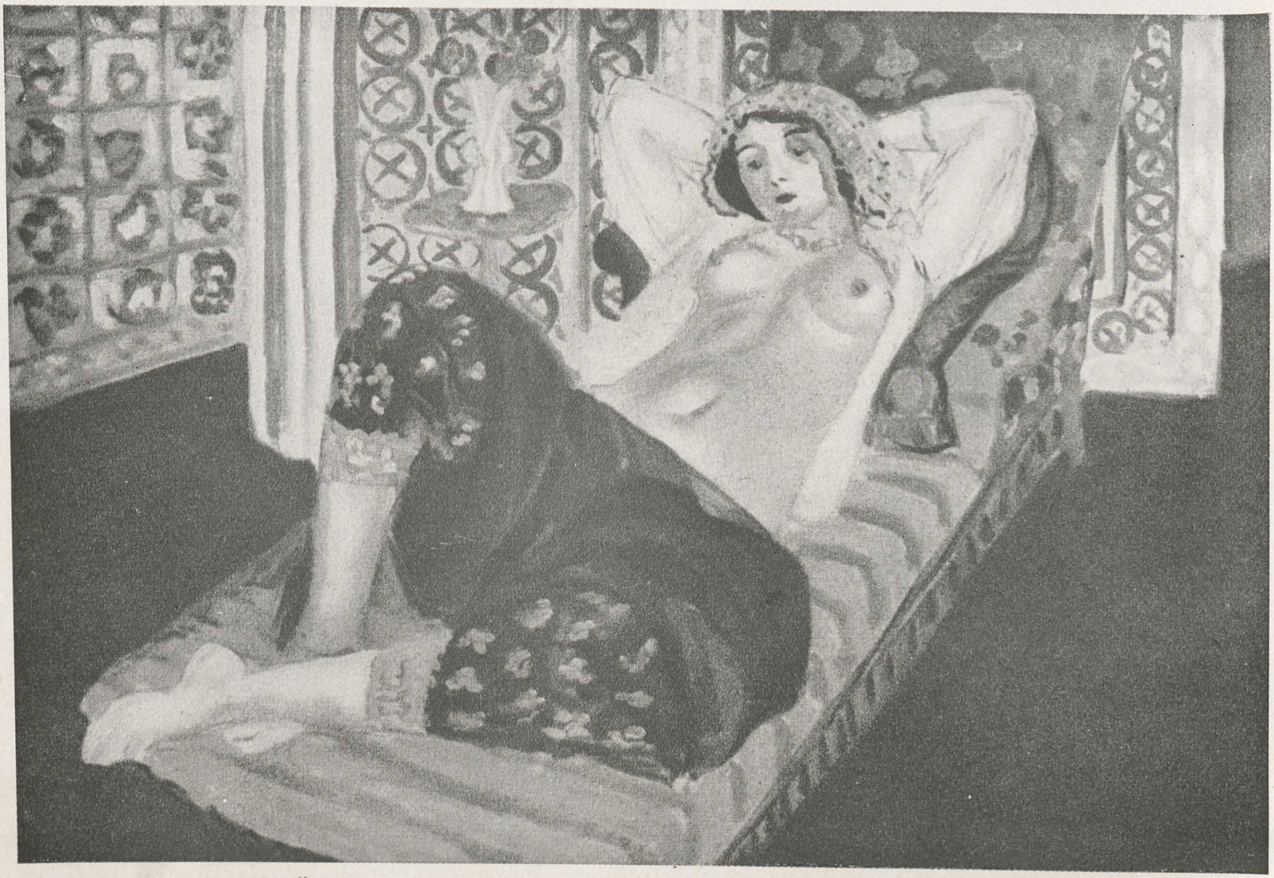





1913
F·LÉGER




Klee



オダリスク　アンリ・マチス作

洋畫研究　第一號目次

本文

寫眞

藝術のタイロニズム

野口米次郎

僕は美術批評の上ではディレタントでありまたそれを希望して居るものだが、古今東西の美術に對する僕の興味は特殊な激烈性を持つて居る。僕は因襲的に美術を眺めないので常に自由な態度を維持し得て居る。

自慢ではないが僕の友人は海の東西に跨つて其數も澤山である。特に西洋の友人の間には詩人は勿論、俳優もあれば氣むづかしい哲學者もあるが、僕が一番懐しさを感ずるのは、美術家に對してである。一寸偶然的に接顔した美術家でも其やその物言ひ振を記憶して居る。僕が偶然の面識を得た英國の美術家の一人に名前をウキンダム・リュキスといふ男がある。この人も僕は忘れる事が出來ない。

西洋の美術運動や美術雑誌に眼を觸れて居る日本人にはこの名前は必ずしも新しくないであらう。歐洲の立體派運動を書いた美術書の中からは到底省くことが出來ない名前である。英國では可成り著



名な人だ。

僕がリュキスに遇つたのは僕が先年渡英した時で、先年といつても早や十八九年の昔語となつたが、ある毎火曜日に催す詩人や畫家の夜會の席上であつた。この會合は、倫敦のシャフスベリイ街と云へば倫敦の芝居町で其處から一寸横へ入るフリス街、昔はなかなか目抜の場所であつたがその頃伊太利人や佛蘭西人の巣窟、この町のソホ・スクエア近くのある家の三階で催された。この家は何でも由緒ある家で、人を驚かすばかりな立派な大理石で作つた大きな階段がうねつて作つてあつたが、今日でも僕は眼をつぶると直ぐその堂々たる石の階段が浮いて見える。會場の部屋の壁には日本の歌麿や北齋の版畫、あるはワトウの小品、あるは古い和蘭製の皿が幾枚も列べてあつて、中央の卓上には酒の徳利や曹達水、高く盛上げられた果實。集まつた男女が盛んにふかす煙草の烟。僕は詩人モンロウ（彼は死んださうだ）から一人の男に紹介された。この男は綺麗に頭の中央から左右に分けて居た。青白い顔で、華奢な細い指の所有

者であつた。英國では見なれぬ型の男で、僕はその瞬間に『この男は普通の英國人のやうに牛肉ばかり食つて居ない人間だらう』と思つた。モンロウは『この人は有名な立體派畫家です』と云つた。この男はウヰンダム・リュヰスであつた。

丁度その頃は、立體派藝術が英國否な歐洲の藝術界を驚かし始めた時代で、英國に於ける立體派畫家の統領リュヰスの名聲は可なり大なものであつた。勿論人は稱讚や是認を以て彼の作品を眺めては居なかつたといふことは云ふ迄も無いが、不思議な藝術的好奇心を唆られて居た。リュヰスがその時に僕に何を話したかは、今僕の記憶に無いが、『日本に立體派藝術は有りますか』とか何んとか尋ねたと覺えて居る。また僕は『君等のやうな立體派は存在して居ないが、二百年前から日本の美術界には南畫といふ立體派じみた風景畫が流行して居る。人は南畫を呼んで「つく芋山水」と云つて居る。僕はこの國の人々は君等の立體派作品を何んと呼んで居るか知りたい』とか何んとか答へたとも記憶して居る。

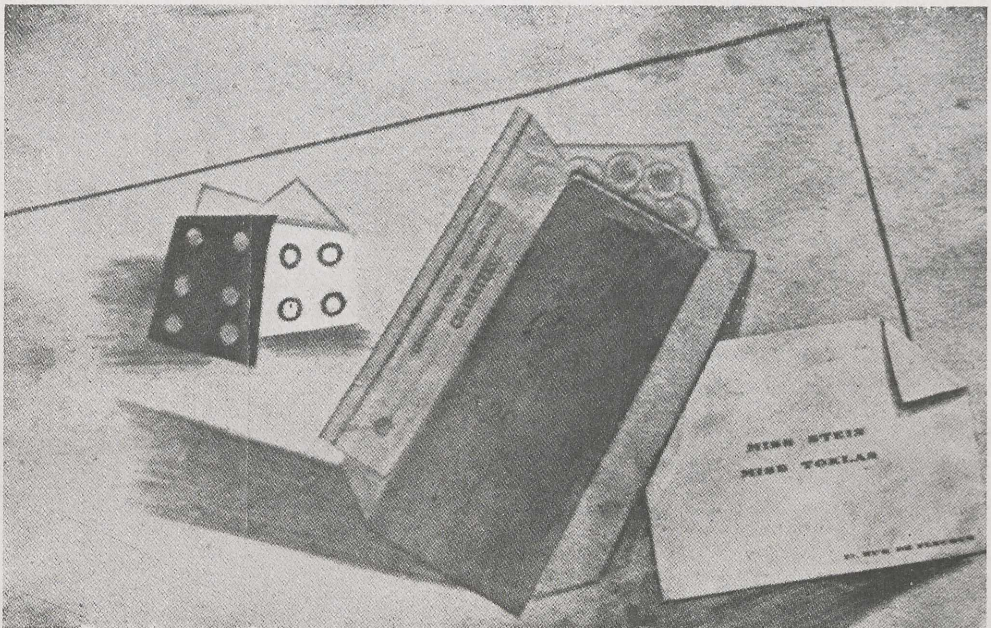


音樂家　　マルク・シアガル作

其後二三日後、彼はデイリイ・ニュウス紙上で自分の立體派論を發表した。その中に『英國人は元來立體派を主張して來たものです。それは繪畫の上では無く、人生といふ大問題の上に於いてです。今やアングロ・サクソン文明は立體派の名稱の下に、我々に再び歸つて來た次第です。人生は藝術より更に大問題であるといふことを記憶して貰ひたいものです。』『藝術家の最初の仕事は、人生を如何に

整理し組織立つることである。藝術上今日最も必要な運動は、外では無い、印象派畫家の中性的紛亂と過去五十年間跋扈して來た解剖的畫家に反對することであります。卽ち組織と威嚴に立歸へることです。自然を無暗に尊敬した時代は過ぎました。母なる自然の血液は子供なる我々の裡には求めずとても十分有ります。丁度何れの母親でも悉く舊式だが自然も矢張舊式であります。又此處に舊式の母親なるもの顯はれたとしたならば、誰もかれも彼母を忌まはしく思ふに相違ありません。我々は母親の野暮な衣服を尊敬しますけれども、自分の女房には是非とも意氣な風をさせたいと思ひます。そして我々の作品は自然なる母親の複寫で無く、唯一の女房其人であつてほしいと希望します。』などといふ名論もあつて、僕は彼を畫家として見る機會を握つた以前に、彼を批評家として認めるに至つた。

その頃グピル畫館といふ場所でロンドン・グループといふ英國畫界の反謀者連の展覧會が開かれて居た。勿論リュキスも重要な出品者の一人であつた。僕は早速、リュキスが議論相當の名畫家であるか否やを見に行つた。僕は失望したと云はねばならなかつたといふ次第は、彼は澤山の線を描いて其上へ辨慶縞のやうに



名刺　パブロ・ピカソ作

着色した二疊敷もある大きな畫面を『コロンブス』と題名して出品したのです。何がコロンブスだか更に常識では判斷が出來兼ねた。彼は議論では名批評家だが畫家としては山師の部類に入つて居るのぢやあるまいかと思つた。

歐洲戰爭が始まるとリュウスは同志を集めてボルチシズム（Vorticism）を唱へ始めた。辭書に依るとVortexが渦巻とか旋回とか旋風とかを意味するとあるから詰り人生の旋風的活動派といふ譯なのである。リュキスの意見では未來派や立體派を更に一歩進めたものだ。彼はこの新藝術の機關記念雜誌ブラストまで發行して、大に藝術的活動をした。僕はこの時代に於けるリュキスの作品を實際に見て居らないからその批評は出來ない。

間も無くこのボルチシズムの運動も戰爭の爲め發達せず、又同志のものの中でも、彫刻家のブレスカの如きは佛國の塹壕で敵兵の鐵砲で撃たれて死んだものがあつたりして、有耶無耶のうちにその姿を消して仕舞つた。

その後僕がリュキスの名前を聞いた時には、彼は小說家としてであつた。彼は一長篇で題してターといふ小說を提げて世に顯はれた。僕も一冊の贈呈を受けたのだが今日讀まう明日讀まうと思つて居

るうちに、早五六年も過ぎて了つた。僕は今だに讀んで居らぬからその批評は出來ないが、英國評壇に於ける新小説家リュヰスの名聲は非常なものであつた。彼は新人中の新人で、多才多藝の男である。その後僕は彼の藝術論には段々雜誌上で讀んで感服して居る。彼は今日小説を幾册書いてゐるか知らないが、最近も一册を出してゐるやうである。

彼は嘗て藝術のタイロニズム（Tyronism）といふことを唱へ始め、機關雜誌タイロを發行したことがある。僕はその初號を彼から寄贈されて居る。初號には彼の作品が數點掲載されて居る。然らばこのタイロといふことは如何なる意味か。彼の説明に依ると『原始的人間、英語でいふエレメンタル』を意味するのである。この運動の宣言書みたやうな一文中にかういふ文字が連ねてある『笑ふ原始人の半は宗敎的な爆發は直に嘲笑であり繪畫であり又物語である。……小兒は絶えず更新される神話を産む指の所有者だ。理智的な硬化された人間は同種類の圓熟した果實を産出するけれども、近來は全く荒蕪になつて仕舞つた。所で我々は二三大きな種を提供する。』タイロニズムといつても、彼が最初獅子吼した立體派乃至は旋風派の變形たるに過ぎなかつたであらう。薄ぺらな現代文明が否定して、原始人の嘲笑と實際の力に歸らんとする主張である。されば タイロ初號に納めてある彼の繪を見ると、隨分と異樣な肖像を描いてある。彼の言葉を使用すると『噓のやうな笑』の顏、齒をむき出した野獸のやうな顏。彼は今日の如く原始人の蠻力が必要な時代は無い。それを彼は藝術で表現しようと主張するのであつた。

　結局このリュヰスは山師を以て終始する男であるかも知れないが、兎に角人に先んじて常に何かの新しいポイントを敎へる男だ。かういふ男が英國に居るのである。



郊外　　モリス・ユトリロ作

シュールレアリスムとフランス新興繪畫

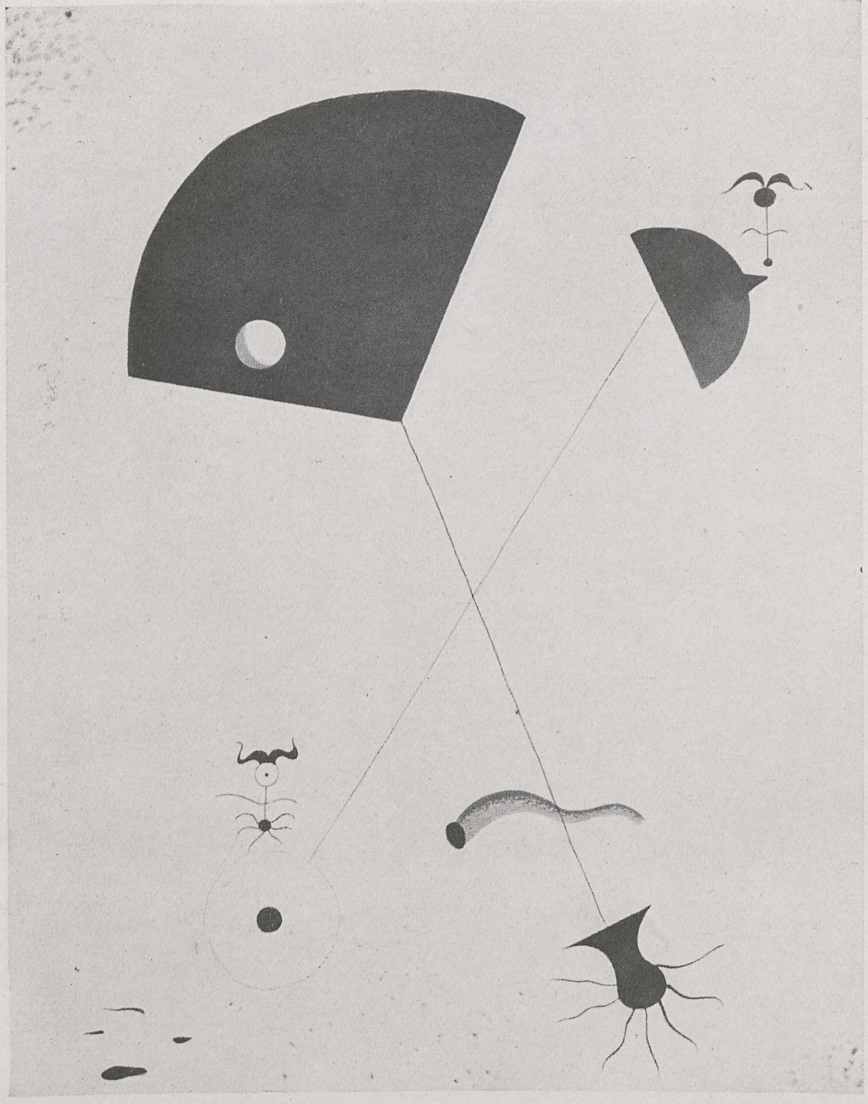
モリス・レイナアル

優しい革命的な作家、ただアカデミィが王冠を頂くにはあまりに幸福かも知れない小説の著者は、前者ダダイストから補充され又ピカピカの立派な懷疑主義によつて所有物を受取つた時に殆ど赤面しない、彼等が私達を承認させようと急いでゐるある何物かに普通の信念を發見したが藝術ではなかつた、又彼等は非常に確信してではないが（シュールレアリスム）の名稱を命名した。シュールレアリスムは政治學、社會學、哲學、醫學、舞踊、音樂、商業的取引、並びに文學の混合である。それは宣言書、喧嘩騷ぎ並に惡口と夜はヴィオロンと一緒に過すと言ふ特色的な附屬物が實施される。卽ち之等戰爭後の今日の道德的な又財政的な亂雜の代表的な時代のロマンティクな繪——總て現在のロマンティクな狀態ではおかしい又魅惑的であるが——である。相場の安定が國家の生活に於ける靜穩を回復する時に、この運動が靜まると言ふことを裝ふのは安全である。如何なる場合にも、このシュールレアリスト協會は最近に一群の畫家の聯合によつて加勢され、ドイツに於いて（そこでは萬事がロマンティクに育まれてゐるが）育まれたロマンティクな起源から借用され、或は表現主義 l'expressionisme から導かれてゐる。この運動はパウル・クレエ、ブルガリア人パパツォフ・ハインリヒ・ヘェルレ、ノイエ・ザハリヒカイトのデリカな魅惑的な論文に見出されるだらう。技巧に於いてはブラック、ピカピア並に特にピカソから、導かれ總てのものが意識的に模倣されてゐる。むしろ混雜した又生殘のない傾向の數人の藝術家、例へばピエル・ロワ、ヴィオリエ、マッソン、アルプ、マックス・エルンスト、マルカンヌ、シュンブアム、タンギュイ並びに



マツクス・エルンスト作　フ ア ク ガ ガ

ヂョアン・ミロは——後者が一般にエコールの指導者として注目されてゐるが——キュービスムに對する反動をその客觀的な造形性に對する主觀的な概念によつて反抗しようと試みてゐる。總てのロマンティスムに於けると同様に、技巧や美學は物の數には入らない。尠くとも一つの企がその印象を與へるために作られた、何故と言ふならばレアリテに於いてキュービストはただ盗まれるだけに過ぎないからである。シュールレアリストの學説は全然繪畫以外のものだがフロイディスムから啓示を受けたものである。即ちそれは理性に支配されない思想のアンスピラシオンに從つてゐることに存してゐる。要するに繪畫に於いて、無意識的な心の氣持と夢が如何なる圖解的な方法によつてそれ自身で暗示してゐる。目的は潛在意識的な心の神祕さを、最も普通な對象が出來るだけ感傷的な名稱に奇妙なものとして、妨害するものとして憂鬱なものとして、悲劇的な叉夢魔としての形式に飜譯されることによつて暗示しようとする。



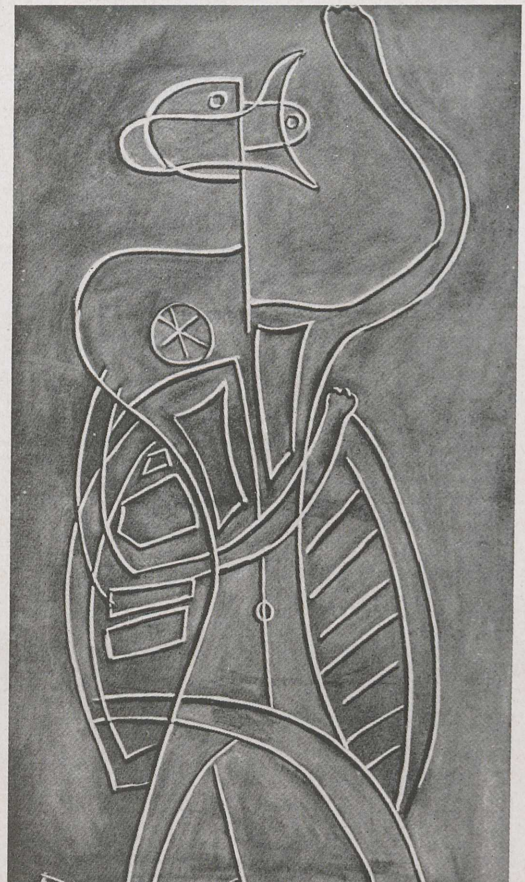
母性　ホアン・ミロ作

一時このエコールはその免許狀がキリコの最初の作品に見出された、彼等は彼を（挑戰の無限の公道にある前哨）sentinelle sur la route à perte de vue des Qui vive と命名した。然しその後キリコがその初期の傾向を變化して、次第に神祕的でなくなる兆候を來してゐる造形的な象徴主義 un symbolisme plastique の藝術に歸つて來た時に、彼はドストエフスキイと同様に數へられた集合のパトロンになつたピカソに賛成して免職した。この淡白さは誠意籠つたもので決して强情なものではない、何故と言ふならば、それは神祕

的なものの崇拜が、私は言ふのを忘れたが、ラファエールからシュールレアリストの名譽委員までも記錄した傳統的な美學と決して矛盾しない事を證明してゐるからである。その良い特色なしではないが、この運動が傲慢な馬匹賣買（その各人を一般に堪えられないものにしてゐるが）の最も良い方法によつて發展させられただらうと言ふことは、殘念に思はる可きである。

　とは言ふものの、たとひその運動がさうした繪畫的な價値を持たないにしても、それは文學的な又圖解的な面白さを持つてゐる。シュールレアリストの作品は、ミロの場合に於いて、時として趣味を個人的な又魅惑的な趣味を報告しようと企てる。彼等の詩的な趣意とは別にして、技巧的に彼等は昔の魔術の一つ、十六世紀か十七世紀の神祕的なコンポヂシォン、グランヴィュの素描、ホフマンやポオの物語、大市の畸形、一八三〇年の玩具、ある解剖學的圖解や又私達の見てゐるドイツ映畫の發案——要するに總てバロック、ロココの取るにたらないもの、彼等の見せかけで喜び又特にクレエ、パパツォフ、やミロの作品に於ける魅力を思ひ出してゐる。

　然し總てが言はれ又行はれた時に、フランス人よりもドイツ人の方が流行的な移り氣があり、造形的であるよりも文學的であり、主に殆んど私達の藝術の傾向に關聯しない病理學的な影響の理由である。

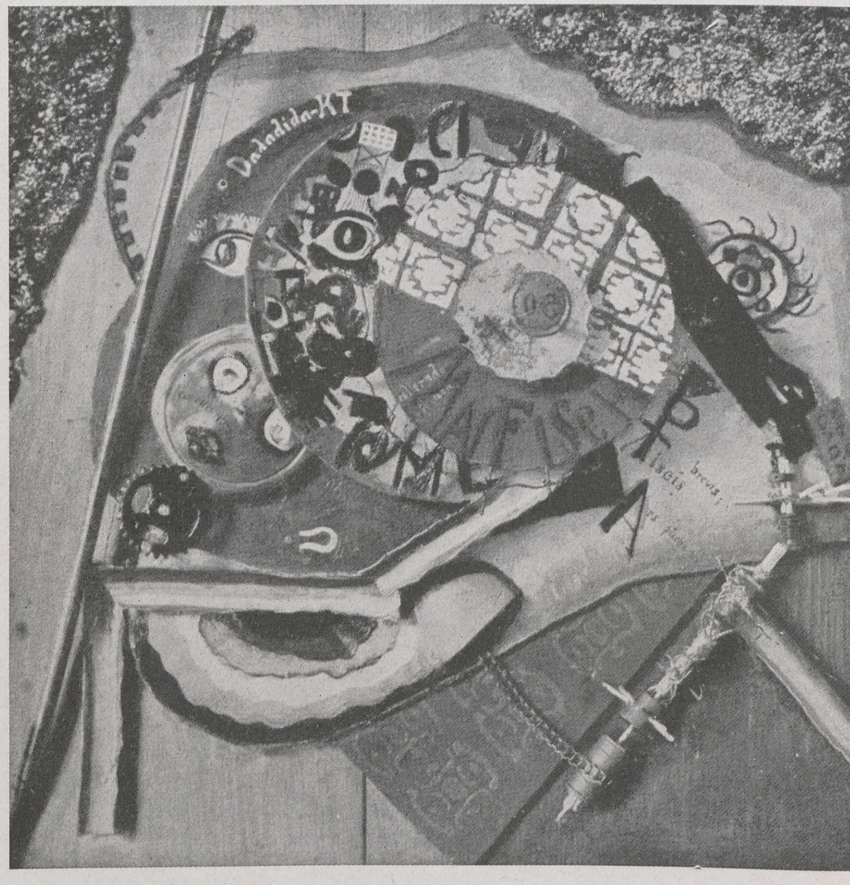


ヂヨルヂュ・ブラック作　パステル

★

　キュービストの運動はまだ有利に忘れられ、又眞實な反動が煽動されるには餘りにも最新なものであり、又從つてそれが二十歳から三十歳までの年若い繪畫を深く感動させてゐるだらうと言ふことは驚かない。これ等若い人達の最も有能なものは、ベラアル、ボッサアル、アンドレ・ブウダン、フランシス・ラランヌ、マンブウル、マンケ、ローラン・ウードオ、シュザンヌ・ロヂェ、チェリチェウ並にイマメエル・ド・ラ・セルナ、ボレエ　コッシィオのやうな他の作家、言ひかへるならばこれ等過去を繰返すよりも何物かを實行しようとするか又新しいグループを發見し他のイスムを見出さうとする人達は、目標に對して集結し彼等のアンスピラシォンに向う言ふ方向を

與へるかをためらつてゐる。彼等はどの時代もロマンティスム、アンプレショニスム、又はキュービスムの運動のやうには生れ得ない事を知つてゐる。彼等も亦如何に深く彼等の仕事が大に行はれてゐる概念、避けたり否定することの出來ない權威によつて、シュールレアリストのそれのやうな狡猾手段によつてさへも、感動されてゐることを知つてゐる。もしも私がこれ等の若い人達をイデアリストと記するならば、それは彼等がキュービスム以後の繪畫が、マックス・ジァコブが詩に就いて言つてゐるやうに、構成された對象であるが決して寶石の陳列箱ではないと言ふことを知つてゐるからである。この思想で彼等を導き、彼等がキュービスムの分析的な時代を彼等の變更點、思ひ出、然し全く個人的なものをとり、又現代の傾向に一致した樣式を創作しようと企て、現在の傳統に比較の出來るやうな、又彼等自身の感受性に相應してゐる、彼等は過去を疑問視する。老大家に於いてそこには常に監視されてゐる何物かがある。またこの感じやすい時代の不安さは繪畫に表現され、矛盾した發見に充ち又優れた結果は數多くの不足と混同してゐる。だがそれはそれで良い。決して身を誤らない畫家は大いに憎む可きものである。身を誤る機會を得る人は殆どない。その上に、明かに個人的な創作を追求し、又（生き生きした藝術）にならない限定のあるこれ等のやうに畫家に於ける信用を何が眞に鼓吹してゐるかと言ふことは、惡い畫家達がするやうに、彼等が急進主義の聲を合して呼ぶ中で初めないと言ふこと、かうした成上り者が確かにするやうに、ただ矯正せられない結合に終るに過ぎないと言ふことである。老大家並に彼等の直接の先輩の教訓を彼等の意圖を誤解することなく練習することによつて、彼等は彼等の同僚の最大者のやうに、例へて言へば老人のやうに初め、遂に青年のやうに最善で最も確實に終る。又流行の變調を避け又彼等の作品に於けるはるかに繼續してゐる造形的な統一を保護し、彼等は小さな感傷的な物語（それはたとひ彼等が人中で數日座談に供するとしても、繪畫には何等關係のない）で私達が我慢す



コラアヂュ

バラケエディ作

ることを强ひる、それは確かに彼等が感受性に於いてナチュラリストであるよりも、寧ろ藝術家であることを證明してゐる。それを維持し得るものなしに、手段や氣取りによつて注意を引かうとする彼等の試みの危險がない。結局、たとひ彼等が思慮ある又誓つた魅力の反對者であるにしても、彼等は喜ばすかさもなければ驚かすことを企てない。

私達は後でもつと區別を研究するだらうが、諸傾向の一般的な思想を確立することは、言はば第一に、現在の若い畫家達の最も深い興味が、悉く大戰以來十分論理的に惹起してゐるロマン的な呼吸のある影響を示してゐることである。一八三〇年は必ず彼等を引きつける。他方に於いて、一九一四年の繪畫は彼等に否認しがたい影響を及ぼしてゐる、從つて未來の最優秀たるものを生産するだらう藝術家が、たとひ周知である必要がないにしても、これ等二つの重要な時日の暗示を結びつけるだらう傾向を追從すると言ふことは確かめられるだらう。若い畫家達の最も確實な、最も造形的抒情的な側面は、ルネサンスによつてなされたある發見を含んでゐる。百年前の繪畫の抒情的であるが然し自然主義的でない生命の觀念でキュービストに起因する後進と結合するかも知れない風格を探求するだらう。

その運動はそれに新しい極頂と危機を齎すものだらうか?然しそれは全く藝術が鬪心の最も魂を奪ふ又威壓するものだと言ふさうした危機に於いてであるか? それが絕え間ない進步を維持し、それがその衰微の理由を增し又育てる、沈滯と慣例、定準を逃れるのを感謝してゐることは、かうした極度によつてである。（靑柳秀夫譯）



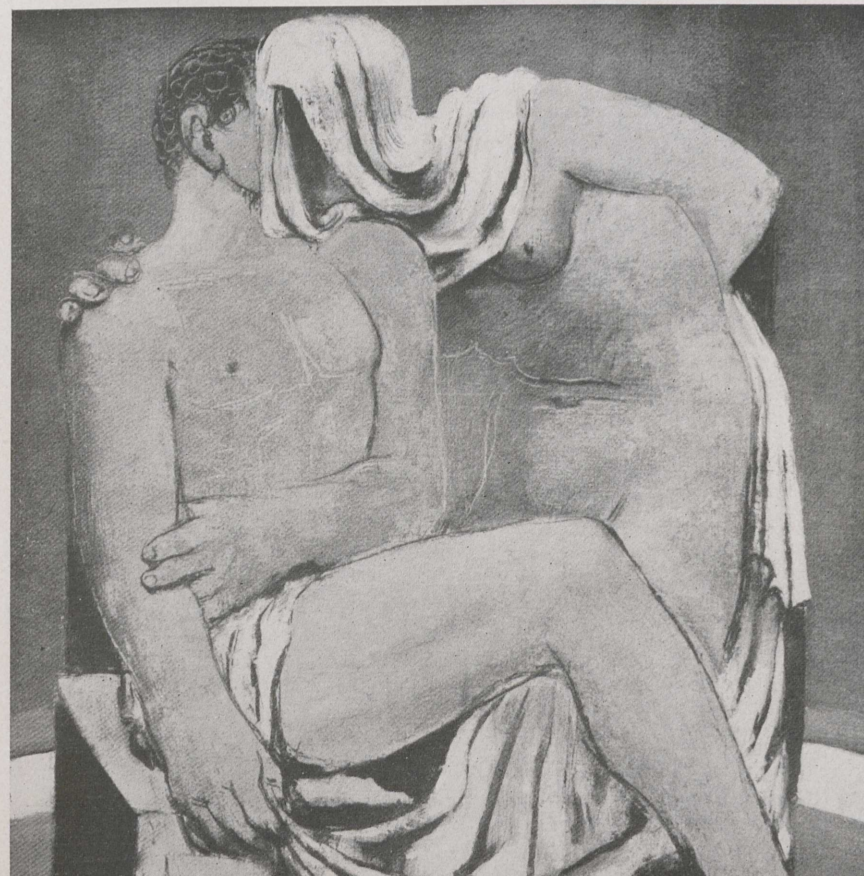
スウヴェルビイ作　　群集を越へて

ブレークを改めて見る

川路柳虹

ドウバアを一つ越すと世界が違ふといふ。歐大陸(コンチネント)と英國とは一葦對水であるがそれは各々別世界である。英國の偉大は言はずと知れた殖民地に依る偉大であるが、日本を出てから寄港する港々が英國のドミニオンならぬはないのに驚いて歐羅巴へ渉ると英語は殆んど陳ブンかんとくる。英國が大陸に何が起らうが平氣でゐる度量は實に見上げたものであるが、また血のめぐりの惡いことも夥しい。これを思へばあまりに血の廻りがよすぎて却つて神經過敏に陷つてる日本などはあのジョンブルの小面憎いほどの落ち着きと鈍感とを少し藥にしたいものである。

ほかのことは今言はない。藝術だけに於ても英吉利人は永い間大陸と緣を斷つてゐた。また緣を斷つてたことが英吉利藝術の獨立な發達でもあつたのだが、そのものはこの國の國民性に胚胎することが爭へぬ事實らしい。極言すると英吉利人は藝術（ここでは造形藝術だけといふのだが）には無緣の衆生である。佛蘭人にとつて藝術は立派に生活そのもの、活動そのものである意味がここではよほどの辨證を費さぬと通用しかねる。それほど藝術と生活を二元的に考へてゐる英國民は本來が感覺を理智と同じやうには尊まぬ國民、卽ち感覺について無關心の國民といふ先天性をもつてゐる。彼らは佛蘭西人のいふ好識(ボンサン)卽ち常識(カモンセンス)の國民であると共に、また好尚(ボングウ)(好趣味(グットテースト))の國民である藝術は生活でなく、そこでは生活上の趣味(テースト)である。だから藝術を趣味以上に解しにくい、だからそこでは藝術の表現と技



スヴェルビイ作　布

巧とが二元的に感じられる。筆技（メチエ）はそこでは運筆（ドラフツマンシツプ）の技巧に解される。だからサアジェントのやうな俗畫家が今も幅を利かす。オープンのやうな俗畫家が尊まれる。レイノールヅやゲインスボロオやの大畫家をのぞいて古典と舊套とを突破した偉大な作家タアナア及びコンスタブルの如き先驅的畫家は眞に奇蹟である。一つぱし大仕事を出かしたものと英國民の自負心たかいプリラッフェライトにしてからが今みれば何といふ常識的革命だらう。觀念の遊戲、文學の繪畫化以上に何をしたか、僅かにロセッチの新意ある調色、バアン・ジョーンスのゴチック的熱意に思ひを走するのみ。奇才ホイスラアが思ふ儘に跳躍したのも無理がない。この英國に所謂後期印象派が起つたのはアカデミズムの臭氣にあてられた最後の息拔きが大陸の風を吸つたのだ。だがオーガスタス・ジョンがどれだけ氣を吐いても到底マチスの足もとへも及ばない。英國人にとつて藝術の革命は一つの奇蹟にさへ屬する。

その奇蹟を百七十餘年前に立派にし出かしてゐる畫家がある。それはウヰリアム・ブレークだ。そして血の廻りの惡い英國人は今改めてブレークを神の如く崇拜してゐる。かつての狂詩人狂畫家こそ最も偉大な近代的精神の先驅者だつた事實を最近にはつきり把握したのである。然り、眞に最近である。ナショナル・ギャラリーとテート・ギャラリーとを一巡して慧星の如く光つてゐる畫家を明瞭には二つ見た。その一つはタアナアである。而して他の一つはブレークである。ただタアナアの偉大は或は努力の臻りうる偉大かも知れぬ。しかしブレークは眞に奇才に屬する。天才に屬する。

今更ブレークでもあるまいと、ブレークの實際のタブロオを見ぬ間は、彼を甚だ器の小さい、挿畫（イラストレチーブ）的な仕事をした畫家位に思つてゐた。そして詩人の餘技としての詩人的畫家で、その大きさに於ては到底あの偉大な詩歌に比較すべくもないやうに感じてゐた。しかも彼の實際の制作を眼の當り見るに及んでそれが一切謬想であることを知つた。ブレークの制作（タブロオ）こそ實に偉大である。

恰度私の英國に渡つた一九二七年の八月はブレークの死後百年紀念の月に相當してゐたので、改めてそれを紀念するこの奇才の作品が諸所の畫堂へ蒐められて世人の注視をうけてゐた。ブレークの詩人としての業蹟は既に半世紀以前に具眼者の認むるところとなつてゐた。しかし繪畫の方面に於てはなほ今日でも自國の具眼者が承認する程度の價値を西歐人が享け入れてゐるか否かは疑問である。なぜなら彼の創作の大半は小幅の水彩、版畫等でイラストレチーブな仕事が最も多く、從つてその貴重な畫稿は本國をのぞいて世界にいくらも散在してゐない。殊にその制作（タブロオ）に至つては——それはすべてテンペラ畫であるが——他の國のどこの美術館にも見られないものである。小數の個人的蒐集家の所藏をのぞいて、英國以外に見られないこの作家の眞價が容易に世界的になりえない理由は主としてここにあらう。

私の見たブレークの作は、英國國民畫堂と大英博物館（ブリチッシムゼアム）の特別陳列を中心とするが、その中で最も驚異に價したものは國民畫堂ミルバンクの一つの壁面に掲げられた「ネルソンの精神形態」“Spritual form of Nelson” の大幅テンペラ畫と同じく特別陳列室に掲げられた彼の水彩畫「ダンテ神曲」の諸作である。

前者は彼の中年期の作で、年代は記されてないが、かつて一八〇九年に彼の兄ジェームスの家に於て個人展覽會を行つた時に出陳された同樣の偉人肖像の精神形態を描いた連作「ピット」「ナポレオン」「吟誦詩人（ザバード）」等の中の一つであることが彼の傳記作者によつて傳へられてゐる。「ナポレオン」及び「吟誦詩人」の作はこの國民畫堂の別館卽ちミルバンクの畫廊（かつて「テート畫堂（ギャラリー）」と呼ばれた）にあるが「ピットの精神形態」は國民畫堂の本館の方にある。その「ピット」の方に明確に “W. Blake 1806” とあり、「吟誦詩人」には 1809 と署名されてゐるので、年代の記されてない「ネルソン」の方

も同じ展覧會に出たものであり、同じやうな連作の一つなるが故にこの一八〇六年から九年迄の前後の作とされてゐるのである。彼の畫業の爛熟期にある作と見馴すことは充分出來る。

これらの所謂「英雄畫作（ヒーローピクチュアス）」はすべて偉人を現實の姿として肖像に畫いたのではなく、それを彼の想像力によつて意想化し、種々の表象（シンボル）を借りて彼の直接觀念を表現したものである。卽ちピットが天使として翼をもちネルソンはアポロの如く輝しい裸體の姿で示され、その周圍に種々なシンボルをもつ如きである。併し私の驚嘆するものはその意想ではない。この驚くべき表現の力と強さである。「ネルソンの精神形態」はブレークの神祕的觀念の表現として勿論價値をもつてゐやう。併し、造形美術としてのこの繪畫を價値あらしめてゐるものは彼の詩人としての觀念價値でなく、その畫家としての非凡な造形的價値に於てである。それは彼の表現としての觀念よりその感覺としての直接の力が吾々を先づ抑へつけて終ふからである。恰度ミケランゼロの制作に見るやうなあの感覺上の非凡な力である。暴力とも言ひたいもの――それを創造したブレークの造形力、筆技（メチエ）そのものに敬服するのである。



肖像　アンドレ・ドラン作

私は今ミケランゼロを引き合ひに出したがこの「ネルソン」の繪についていふ場合ことにミケランゼロは最も彼の藝術に近い。その色感から言つて彼にはむしろチントレットやグレコを思はす近代的調色もあるが、その混和には深い統一があり、それが一つの形態（フォルム）の力となつて動いてゐる。ミケランゼロのシスチンの壁畫に見るあの深さである。大きさ、力強さである。

天才は時代を全く超越してゐると言はれるが、ブレークの場合彼

は詩人としても畫家としても全く時代と孤立の位置をもつてゐる。

彼の生存した十八世紀中葉から十九世紀初頭の英吉利藝術は詩に於ける古典詩から浪漫主義の時代繪畫に於ける初期英國繪畫の發生時代の繼續から國民繪畫を生む時期に屬してゐる。バーンス、クウパア、ウオルッウオルス、コールリッヂ、バイロン、キーツらを詩人に數へると同時に、レーノルヅ、ゲインスボロー、ウイルソン、ロムネー、タアナア、コンスタブルらを畫人として擧げうる一つの世紀に屬してゐるが、それらの人のうち今日から見て詩畫兩界に於て誰がブレークの如く獨特な仕事をしてゐるか、そこには比較すべき何ものもないことを發見しよう。否恐らく今日彼の藝術が諒解されてゐるとして、彼の如き作家の一人をさへ英國はもつとゐないのである。

「ネルソンの精神形態」は彼の獨特な意想と共に又獨特な筆技を示してゐる作であるが、之とは別に驚くべき先驅的技法をもつ小品を私は彼のダンテの神曲を描いた幾つかの水彩畫の上に見出すものである。「ネルソン」の制作はテンペラを以て畫布（タブロー）に描かれてゐるが、その繪具（マチエール）は油繪と同じき重厚な技法をもつことと復興期の古名家の作と同じである。調子（トン）としては青紫色の暗いなかに重々しさを有つてゐる諧調が畫面を支配してゐる。アポロの如きネルソンの精體は裸のまま中央に立ち、海の惡獸を征服しつつ、渦巻く焰の如き海底にこの（惡獸それは龍（ドラゴン）の形をしてゐる）に呑まれ苦しむ人々を救はうとしてゐる、海將ネルソンの精神力を表象した彼の幻想にすぎまいが、その構圖はチントレットオを思はしミケテンゼロを思はす（「最後の審判圖」その他に於て）種々なる形態の裸體描寫がある。この裸體表出に於ても彼は斷然同時代の英國畫家のもたない古典的空氣を形造つてゐる。「ネルソン」の裸體形體は全くリアリスチックである。筋肉の力と運動が明確に把握されてゐる。

然し、彼の想像的畫質を最も直接的にうかがひうる小品の水彩畫、版畫等に於て彼の非凡な技術を知ることとその「ダンテの神曲」の挿畫に尠くはない。この畫堂にかがけられた水彩畫「煉獄の山（マウンテンオブパアゲートリー）」及び「地獄の門（ヘルゲート）」等の作に於て彼の示す色彩及びその分解的な形體表現を見よ。血の廻りの惡い英國人が後期印象派に魂げた氣持ちをすでに百五十年前に遂行してゐた自國の畫家ブレークに見出して恐らく二度びつくりであらう。この仕事は技術として小局面の水彩畫にすぎぬが、それは單に英國人を驚かすに足りるのみならず、近代人の一切を驚かすに足るものである。この點彼はグレコの仕事と充分匹敵する力をもつてゐると言つてよい。

先づその色彩を見よ。その點描的技法を見よ。（地獄の門にはその點描がある）それは宛かも新印象派の出現以來の生々しい調色である。生（なま）な鮮血色（クリムソンレーク）、生（なま）な青綠色（ビリヂャン）、生（なま）な卵黄色（レモンエロー）、そして自由に純粹の黒と白とか用ひられ、影の色にコバルトさへ加へられてゐる。誰がこの時代にこんな明色を自由に使つてゐたが、この點に至ると大陸に於てもそれを見出すに難い。モンチチクが、グレコがベラスケスがさまざまな調色の祕密を握つてゐるがこのブレークのやうな單純な明徹な、色彩と調子は見出しがたい。「煉獄の山」の立體的（キュビック）な岩の表現、その量的な陰影、海の色の生な黒色と銀白色（ブラグンルジャン）そのままの波頭、それから紅黒い黒――たとへ小幅でもこのやうな先驅的繪畫は實にブレークのみに見出すものである。もし名前を隱してこれを現代畫だと稱して決して人は怪むまい。彼は立派に後期印象派以後の仕事をしてゐるのである。それが一八〇〇年代と聞くなら誰が驚かぬものがあらう。これらダンテ神曲の挿畫は彼の晩年の作で六十七歳時代（一八二四年）のものとされてゐる。彼の獨創の仕事が孤高に無人の曠野を開拓してゐたこと詩人としての彼の思想の獨創と深さと同じである。

彼の大作として一八二〇年に制作されたといふ「最後の審判」のフレスコは不幸にして今も殘つてゐない。しかし同じ題目の銅版挿

畫は三四現存してゐる。彼はエングレーバアとしての技術においても第一人者であることは衆目の一致するところであるが、又その版畫に於て彼の奔放な想像力は自由な飛翻をえ、その或るものは今日の超現實派（シュルレアリスト）一派の制作をさへ思はすものがある。（超現實派の「夢」も結局彼のいふ想像力（イマジネーション）の自由な表現にすぎまい）と同時にその寫形はまたすべて正しく、力強いリアリティーをもつてゐる。チョーサアのカンタベリー物語から採つた「カンタベリーの巡禮」のやうな克明な寫實力は單なる民衆畫としての銅版畫家の決してよくなしうる技術ではないのである。

この稀有な詩人畫家も同時代人には殆んど知るものなくして世を去つたのである。のみでない永い間彼は單なる狂人としてのみ神祕家としてのみ扱はれてきた。彼の神祕的傾向は兄の感化にもよると傳へられてゐるが、彼の非凡な



窓邊靜物　中山巍作

天才が餘りに時代を隔絶してゐたが故にかつてのグレコの如く永い地下の埋沒に會つてゐたのであらう。同時代の人で彼の非凡な才能を認めた人にヘンリー・クラブ・ロビンソン Henry Crabb Robinson といふ人がある。彼はブレークの晩年の親友であつたが、彼のかいたものの中にブレークを斯う言つてゐる。――「私は波を藝術家（アーチスト）と呼び天才と呼ばうか、或は神祕家か狂人と呼ばうか、彼自身は恐らくその凡てであつたらう」と併し彼は單なる狂人でも、單なる神祕家でも、又單なる藝術家でもない。

彼の畫業は十歳頃から始められてゐる。十歳にストランドのパルス畫學校（ドラウイングスクール）に入學したとある。いかなる畫人が彼に影響をあたへたか？ それは今日明確には不明であるが、伊太利の古い巨匠の作が隱然彼を支へてゐた事が想像される。彼はミケランゼロ・ラフエルを（一一五頁へつづく）

アンリ・マチスと純粋繪畫

シルヴァン・ボンマリアーヂュ

古い友人メッサンヂエは、アンリ・マチスが始めてピカソの畫の前に足を止めたあの記念すべき日を、恐らく私と同様によく記憶してゐることだらう。文士達が畫が解りもしないのにこれを説明したのは、ドガの有名な言葉が既に一般化されてゐた一九〇九年であつたと思ふ。私は他人に説明する必要も無かつたので、批評はグレーズやメッサンヂエに任せて置いて、ただ畫を理解しようとするに止つた。然しアンリ・マチスが、メッサンヂエと私とを振り向いて、心の中には明瞭でありながら、それを言ひ表はさうとする言葉が未だ漠然としてゐる彼の思想を一言で斷定しようとして、（こいつはキュビスムだ…　これこそ純粋技法への廣大なる一歩だ。）と言つたその日のその瞬間の世界には、何かしら變つた物が急に湧き出したやうな印象を受けた。

そしてマチスは附加へた。（私達も皆其處へ行くだらう。）

實際を言へば、既にマチスは其處に行きつつあつた。その後彼は其處に復歸した、然し他の道を通つてではあるが。

當時、彼の幻術のやうな藝術は私達若者の腦に、私達が酩酊した時、口にした最も強烈な酒の一つを注ぎ懸けてゐた。私達はその魅力に呪はれたのだつた。告白するが、マチスの作品が、全く様々な色彩の混亂によつて得た驚嘆すべき統一、最も不可思議千萬な色調相互の效果の神祕な關係、等の色彩に關した研究によつて世に顯はれてゐた時代に、私は素描家としてのマチスの、心置きない讃美者として人後に落ちなかつた。恐らくマチスの線は、トウルーズ・ロートレエクのそれの鋭さも、ロダンのそれの決定的な力も持たなかつた。然し其處には言ふに言はれない微妙な憔悴の魅力、誘惑と怠惰とに充ちた言ふに言はれないふるひおののく確實さが見られた。ロートレックは彼自身、絶え間のない運動である。マチスは空間に於ける或る限定された時間である。一九〇九年、私が特にマチスのデッサンを愛してゐたといふのは、恐らくそれが、それ等の持つてゐる人の心に話しかける不思議な無言の雄辯にあつたのだらう。……又かうしてこの大家は、私達の見る所ではピカソに屬してゐた。併しこの親類關係は私達にとつてだけ存在してゐた。それは何等の形而上學的なものを持つてゐなかつた。

油繪畫家として、素描家として非凡な才に惠まれたピカソは、既に當時から、私が今しようとする注目を受くるには餘りに評判高かつた。然しその時私は、ピカソの特質は、綜合と大家を知ることにあるといふことを認めてゐた。私は彼の仕事机の上に亂雜に載つてゐる屢々驚嘆すべきデッサンの中に、ドーミエ、ドガ、ロートレエク等の或る種の作品の、細部に至る迄の影響を見出した。繰返して言ふが、ピカソは彼に關係ある作家を識つてゐた。彼の素描家としての藝術は既に大家を識るの藝術であつた。マチスの藝術はより新しいものではなくとも、少くともより直觀的である、そして彼大家の鉛筆が筆以上に魅力あるのは、恐らく彼が自分の智能と言ふものに、直接訴へるからだ。

一九〇九年に、必然的にデッサンの愛は、デッサンすることを知つてゐる總ての藝術家を、私達の心の中に近寄せた。キュービスムはポスト・アンプレッショニスムの意氣消沈して行きつまつた繪畫に、デッサンを課する方法にしか過ぎなかつたと私は信じてゐる　又この點から、マチスとピカソとの間の、私の記憶に於ける對應が出

發してゐる。ピカソはこれを流行させたのだ。然し本文の冒頭に掲げた物語が證明する通り、一九〇九年には既に著名の畫家であつたマチスが、ピカソの言はうと欲したものを最初に了解する才能を持つてゐたことは、否定出來ないことである。

（それは純粹技法に屬するものだ。）と、マチスは言つた。から言ひながらマチスは、多少の批評を口にしてゐた。然し頑固さの時代は過ぎた、そしてマチスは總ての天才藝術家のやうに、自分自身で純粹技法に向つた。

私は或る時、美術の表現が高尚になればなる程、それだけ造形的になり、冷くなると言つた。

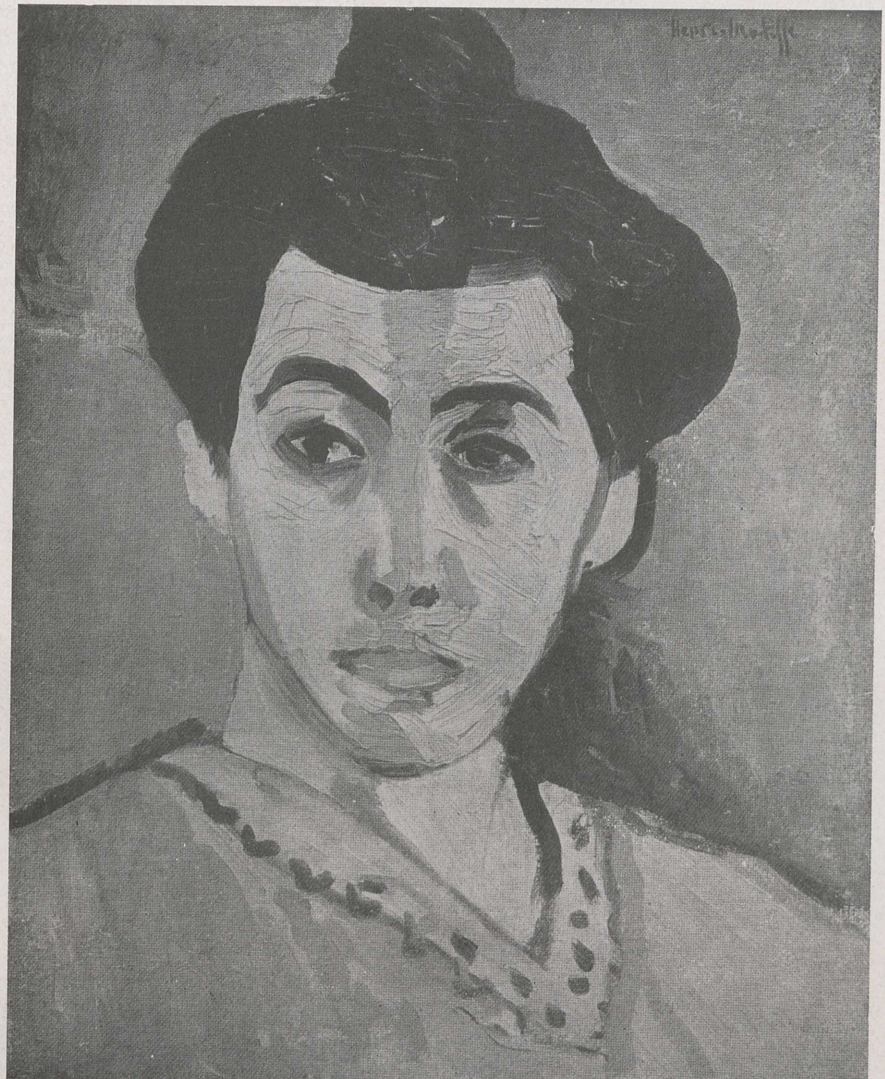
ヴアン・ゴーグは、彼の最上の作品に於て、氣質を調節してゐる。ゴーギャンやセザンヌは凍えてゐる。ピカソも亦冷い。ロートレェクやスーラア等は、氷を以て冷したものだ、しかも特別に甘味を拔いてゐる、あたかもアメリカの軍旗のついたシャンパンの大瓶のやうだ。そしてこの考を友達の一人に話したが、彼は（恐らくそれは、天才が畫を描く時に不必要な細部を皆省略して了ふからだらう。）と答へた。彼の言葉は何といふ確かなことだらう。また一九〇九年以來、如何にマチスは作畫の方法を單純化したことか。マラルメのやうに自然に技法の趣味によつて、マチスは中學校で教師の所謂（難かしい作家）とならうとする傾向を持つてゐる事實難かしい作家は、凡人はをろか、通人を氣取る男にさへ好かれない、何故と言ふなればかうした作家は最も單純にして、最も了解し易いから。



風景　アンリ・マチス作

一日私はロートレエクのデッサン、それ等も亦純粹技法に屬し、又大畫家が彼の最上の才能を打込んだデッサンを研究してゐた。その中に、少量の繪具の附けられた二本の線に單純化される著色デッサンがあつた。それ等の作品の一つを前に、繪畫愛好者は私に言つた、《貴方が大變珍重されるのはそれなのですか。紙の上には殆んど何も無いではありませんか。》フイガロの主筆カルメットは、或る日一週間づつのデッサンを持つて來るフォランの訪問を受けた。《フォラン君、とカルメットは言つた、木炭を三度なすればそれで千法か、大したことはないね。其處へ何か附加へるのですか、とフォランは答へた、線影でも？》

私達の愛する畫家が餘りに單純であり、或は餘りに難かしいとの口實の下に、彼等を理解し得ない人々と、何千法を出して線影を求めるフィガロの主筆とは、不思議にも同じやうに私には思へる。



肖像　アンリ・マチス作

畫商であり、又特に體驗ある美術通のポール・ギヨーム氏は、最近マチスの二作品を展覽會に公開して、フランス美術のために重大な宣傳をした。この作品はもつと適切な形容詞を持ち合せないので、私は線影の無いマチスと呼ぶことにする。

私達の問題としてゐるのは純粹技法である、然し純粹技法は、私達を懼れさせるべき何物をも持つてゐない。陳列された二作品、ピアノの稽古と、入浴の娘達は、ドラクロアの或るエチュードの冷たさと、綜合的な正確さとを持つてゐる。かつて私達は、これ以上に魅せられ、混亂されたことは無かつた、何故と

言ふなれば、私達は才能を前にしてゐるからである。敢へて言ふならば、あらゆる物語的な部分、彼の多くの作品に於て直接彼に向つて進むことを妨害する總ての人工物を全部取除いた、彼大家の天分を前にしてゐるからである。

ロッシュフォールは言つた、〔人が最も馬鹿氣た事を言つたのは、コロオの作品の前である。〕と。私は敢へて附加へるであらう、〔最も多數の間拔の集つたのは繪畫展覽會だ。〕と。私は事實私には、此等のアンリ・マチスの二作品について委しく語るべき機會があつた。この大家を讃美する數多くの人々は、その二作品が無益に畫面を塡めるあらゆるものがないといふ事を、明かに批難してゐる。美少女の愛すべきものは、彼女の上衣でもなければ、又人の心を混亂させる下衣でもない……上衣や下衣が包んでゐるのは裸體なのだ。同じやうに、繪畫の〔アマトウール〕は畫家の天才を求めない、而して天才に行き着かんとするのを妨害する所の物を求める。

私は一度ドガが、海岸の私の兩親の家に來て、數日を送つたのを覺えてゐる。或る夕方、ドガと私の父と私（やつと十三四になつたばかりの）とで、太陽が水平線に沒して行くのを眺めてゐた。金色もあれば土星の赤色もあり餘す所のない夏の空の碧色が海の碧色の中に浸されてゐた。そして私は時刻の美と水平線の美に夢中になつてゐた……するとドガはいきなり私に言つた、〔あの水平線の所で何が美しいと思ふか？〕そこで私は色と光について彼に話した。〔さうじあないんだよ、と返答した。水平線の所で美しいのは、直線なのだ……〕ポール・ギョーム氏は愛好者の群に、最近〔一直線〕を示したのである。この人々こそ純粹繪畫に接觸したのだ！　彼等は理解するであらうか？　それについて私は何も知らない……理解するように望むべきであらうか？　それは危險なことだ。何故と言ふなれば、若しロートレェクやスーラが、特別に甘味無しのG・H印葡萄酒なら、マチスはブールゴーニュ産の葡萄酒だからだ！　（青山譯）



スゴンザック作　　　風景

現代繪畫に於ける（フランス的）な特色

外山卯三郎

かつてドイツの美術史家であるテオドル・シュミットが、その著書（現在の美術）の中で、歐洲美術史の根據となつてゐるものは、現象そのものの理智的把握と現象を超越した精神的な表現であると言ふことを述べてゐる。それは言ひかへるならば、古典的な藝術とそれに對する浪漫的な藝術との對立として考へる事が出來るだらう。今このヨーロッパ美術史に於ける根據を、一つの國民性と言ふやうな對立から見るならば、これは言ふまでもなくフランス的なものに對するドイツ的と言ふことになるだらう。私達は（藝術に於けるドイツ的とフランス的）と言ふものを考へることが出來るが、これはシュミットも言つてゐるやうに浪漫的に對する古典的と言ふ對立として考へることも許されるだらう。

シュミットに言はせるならば、ヴィクトル・ユーゴをロマンティストと言ひ得る限りに於いて、ドラクロアも亦ロマンティストであると言へる。然し眞實の意味に於ける浪漫的なものは、フランス精神の中にも又フランス藝術の中にも存在しないと言へる。この言葉はフランス藝術に於けるロマンティクの否定を意味するものではあるが、その反面にフランス藝術そのものを著しく限定する役目をもつてゐると思はれる。シュミット流の言葉を用ひるならば、この浪漫的なものに對する（古典的なもの）が、フランス藝術の特色となり、これは現象そのものの理智的把握であると言ふことが出來るだらう。このやうにドイツの藝術をもつて一般に浪漫的であり、フランスの藝術をもつて一般に古典的であると言ふことは、概括に妥當であると考へねばなるない。然し私達が今ここで述べやうとするのは、藝術一般ではなくして、その美術と言ふ特殊な分野であり、特にフランス繪畫に於てである。從つてその特殊な場合を考へて見なければなるまい。

フランスの美術批評家モリス・レイナアルは、その著書（フランス繪畫のアントロヂイ）に於いて、ドイツの總ての藝術は浪漫的なものが母體となつてゐるが、フランスでは總ての藝術が造形的であると言つてゐる。つまりレイナアルに言はせるならば、ドイツの藝術は文學的であるがフランスの藝術は造形的であると言ふことになる。このことはシュミットなども明確に認めてゐるところであつて、フランス人には造形的な特色が惠まれて居り、又フランス人は古典性の代表者であるとさへも言つてゐることが明かである。このフランスの藝術が（造形的）plastique であると言ふことは、言ひかへるならばフランスの藝術の中で最も特色のあるのは造形美術であると言ふことになるだらう。そのことはフランスの藝術一般が造形的であると言ふことではあるが、造形的と言ふ特性から見て、美術が最も著しい優性を示してゐると言ふことは突然考へられることと言へる。これ程フランスの藝術そのものが造形的であり、又フランスに於ける造形美術が特色ある發達を見せてゐることは否定出來ない事實である。

然しドイツの批評家達は一般にこのフランス藝術の特色を指して（古典的）classique であると言つてゐる。これはただロマンティスムと言ふものに對するクラシシスムそのものを意味するものではなく、浪漫的な藝術に對する古典的な藝術と言ふ、一つの價値對立として考へてゐるからである。從つてこれを美術上に於けるイスムとして考へるならば、批評家ワルドマル・ヂョルヂュも言つてゐ

るやうに、フランスの美術史と言ふものは、均衡を保たうとする要素とその反對の要素との絶え間のない爭鬪であると考へられるだらう。この二つの對立する要素と言ふものは言ふまでもなくロマンティスムに對するクラシシスムであつて、これは明かに美術に於けるイスムの對立であると言へるだらう。つまり美術に於けるイスムの對立として考へるならば、フランスの美術の中にもロマンティスムもあり、クラシシスムも考へられるのであるが、このクラシシスムに對して(古典的)と言ふ言葉は、一つの價値對立として考へられた言葉と言へる。從つてこの意味に於いて言はれてゐる(フランス美術が古典的である)と言ふことは、言ひかへるならば、フランス美術が造形的であると言ふことに相當してゐると考へられるだらう。この點でドイツの批評家の言ふ(古典的)と言ふ言葉は、私達の言ふ(造形的)と、言ふ言葉に相當してゐると言へる。

このやうに考へるならば、ドイツの批評家の認めてゐるフランス藝術と言ふものも(造形的)であれば、又フランスの批評家が認めてゐるフランスの藝術の特色も亦(造形的)であると言ふことになるだらう。然し私達はこのフランスの藝術一般が造形的であると言ふことだけで滿足してゐるのではなく 造形的な藝術である(造形美術)がフランスに於いて最も著しい特色を持つてゐると言ふことを考へねばなら



プロメテに救はれるヘラクレス　ヂヨルヂユ・ブラック作(石膏彫)

ない。それは既に上述の言葉によつて、フランス人が如何に美術的な天分に惠まれてゐるかと言ふことを知ると共に、その藝術史に於いて光輝あるものが美術であると言ふ事も亦、周知の事實である。

★

私達は上述したことから、フランスの美術は古典的であり造形的であると言ふことを導き出したのであるが、古典的であり造形的であると言ふことは、どう言ふことを意味してゐるだらうか？　ドイツの美術史家ヴィルヘルム・ヴォルリンガァは、古典的と言ふことを指して（現實に對する感情）と言ふ言葉を用ひてゐる。（現實に對する感情）と言ふ言葉は、言ふまでもなく（彼岸に對する感情）に對立して考へられた言葉であつて、憧憬と言ふことに對する現實と言ふことと言へる。つまりフランスの美術と言ふものはドイツの美術のやうに彼岸に對する憬れの感情と言ふものを表現せずに、現實に對する寫實的な感情を表現してゐると言ふ事が出來るだらう。寫實的であると言ふことは、どこまでも彼岸に憬れると言ふことではなく、手で物を觸れて見ると言ふ感情である。物が限定されてゐると言ふこと、明確に存在を存在として把握すると言ふ、現實に對する感情を意味してゐる。從つてフランス美術の特色である古典的であり造形的であると言ふことは、要するに（寫實性）réalité と言ふことに盡きてゐるだらう。フランスの美術史を繙くならば、何人でもその歷史が連綿とした寫實性の歷史であると言ふことを發見するだらう。先づ繪畫史を繙いて見るが良い。ニコラス・プッサンを初めとして、ダヴィットにしてもアングルにしても、ル・ナン兄弟にしてもシァルダンにしても、クールベエにしてもドミエにしてもセザンヌ、ルノアール、マチスにしても、その悉くはレアリスムの繼續であると言ふことが出來るだらう。

時としてドラクロアやヂリコのやうな、ロマンティスムの運動が起つたとしても、それが美術として成立する限り（造形的）であり又彼等は決して寫實性を忘れてゐない。つまりフランスの美術を始終一貫して繼承されてゐるものは、要する（寫實性）と言ふこと以外には出てないと言つても過言でない。どれ程極端な運動が起こつたとしても、必ず（寫實的）であると言へる。かの（超現實主義）surréalisme と言はれるものも、決して（非寫實主義）anréelisme ではなくして、一つの超現實の寫實性 réalité de surrealle であるに過ぎないだらう。これ程フランスの美術と言ふものは、寫實性を尊重し又その研究に始終してゐると言へる。

從つて私達が現代のフランス繪畫と言ふものを論じるにしても、それはやはりこの寫實性と言ふことを除外して、それを論じることは許されないだらう。どんな形に於いて現れてゐる繪畫を見ても必ずその根柢にレアリテと言ふものが見出される。ここにフランス繪畫のフランス的な特色があると言へる。

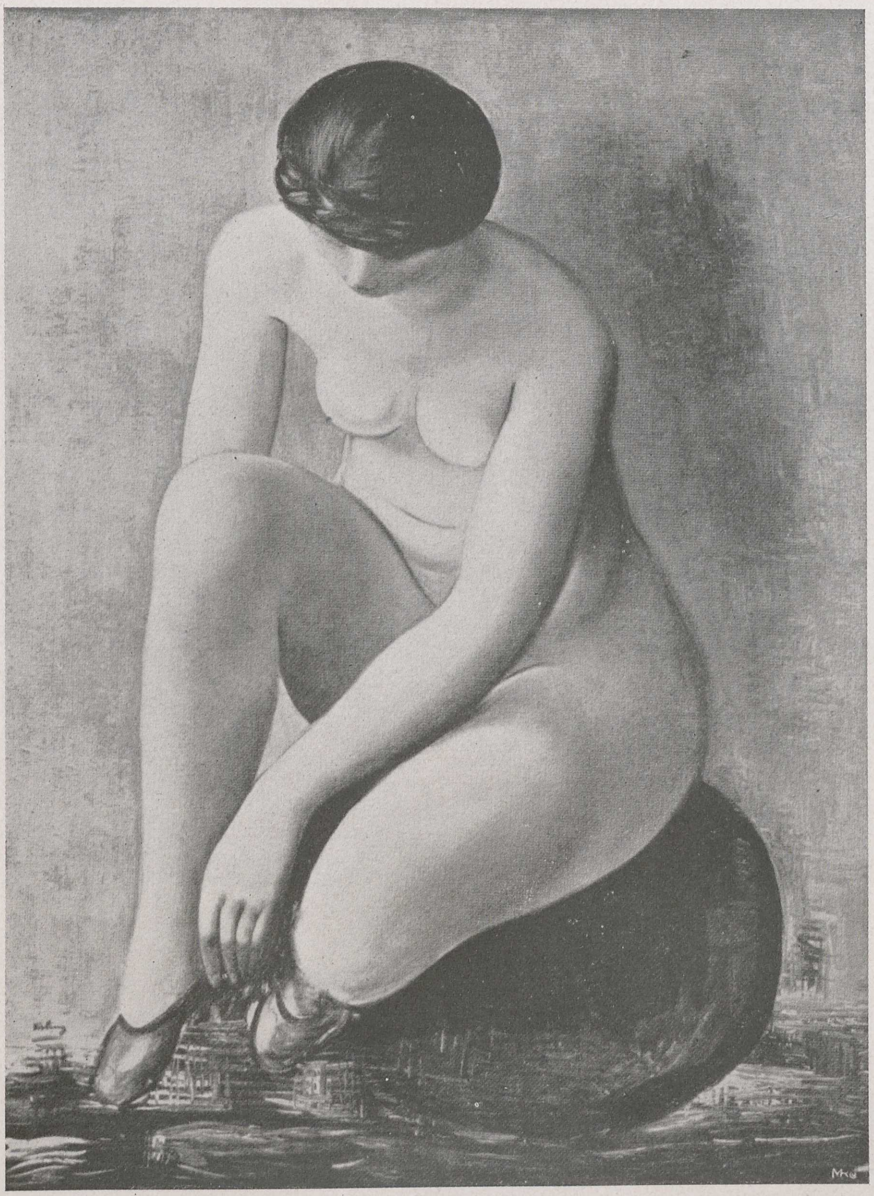
★

繪畫に於ける（寫實性）と言ふものは、自然に於ける眞實さとは異つた繪畫固有の眞實さでなければならない。繪畫に於ける總ての眞實さと言ふものは、藝術的な世界に志向されたものであり、繪畫として秩序づけられた繪畫と言ふ括弧の中に入れられた眞實さであると言へる。言ひ換へるならば、それは既に畫面と言ふ世界に於いて、考へられ感じられ方向づけられたものと言へるだらう。さうした眞實さと言ふものは、（自然らしい）と言ふことを離れて、藝術的な喜びを持ち藝術的な美しさを持つてゐなければならない。それは自然に於ける（自然らしさ）ではなくして、自然から孤立され藝術的に孤立化された世界に於ける（眞實さ）でなければならない。私達はこの藝術的な世界に於ける眞實さを、特に（寫實性）réalité と言つてゐる。それは藝術家がもつてゐる藝術的な感覺を意味することであり、言はば（感受性に於ける眞實さ）であると言ふことが出來るだらう。從つてこの繪畫に於ける寫實性も亦、それぞれの畫家

が繪畫に對して持つてゐる繪畫的な態度によつてかなり異なつた相を現はすものと言へるだらう。

私達は現代のフランス繪畫の特色として、（寫實性）と言ふことを見出したのであるが、現代のフランス繪畫に於いて見出される寫實性には大體次のやうな三つの態度が見出されるだらう。

先づ第一に見出される繪畫的な態度は、畫家の視覺的な感受性と言ふものを重じるものであつて、視覺によつて感受される眞實さを繪畫的に表現しようとするものである。私達はかりにこれを（視覺の寫實性） réalité de vision と言ふことにしよう。私達が視覺の寫實性と言ふからと言つて、その視覺と言ふものをもつて、印象派の視覺と同一視するのは妥當でない。何故と言ふならば、印象派に於ける視覺と言ふものは、一つの自然を自然らしく見る機械的なものであつて、それは何等自然が遊離されたものでも又孤立されたものでもない。つまり何等藝術的な孤立をとるものではなく、繪畫と言ふ孤立化された世界の括孤に入れたものでもない。これはただ自然に與へられたものを、自然と言ふありかたに於いて、自然のありかたのままに見ると言ふ視覺であるに過ぎない。然しここで私達の言ふ視覺といふものは、既に藝術的な括孤の中に入れられた視覺であつて、藝術的なありかた



裸婦　　ズイモ・キツスリング作.

に於いて見る視覺であると言ふことが出來る。藝術的なありかたに於いて見る視覺と言ふ言葉は、かなり奇妙に聞えるかも知れないがそれは自然のままの態度に物を見る視覺ではなく、藝術的に又繪畫的に物を見ると言ふオリアンタシォンをもつ視覺を意味してゐる。

言ひかへるならば、畫家は繪畫的な秩序に於いて自然を見てゐるのであるが、その畫家が最も重要視するのは、その視覺上の寫實性であると言ふことである。それが視覺的に見て眞實であると言ふことであつて、その畫家に感受された物質的な感受、物の實在的な感動、物のもつてゐる形態的な堅實さ、物のもつてゐる形態的な明確さ netteté と言ふものを、眞實に繪畫化しようとするものである。視覺的な寫實性の立場をとつてゐる畫家をあげるならば、モリス・ヴラマンク、オトン・フリエーツ、アンドレ・ドラン、アンドレ・デュノワィエ・ド・スゴンザック等がそれである。

次に第二の繪畫的な態度と言はれるものは、畫家の知覺的な感受性を重じるものであつて、知覺によつて感受された眞實さを繪畫的に表現しようとするものである。從つて私達はこれを（知覺の寫實性） réalite de connaisance と言ふことが出來るだらう。

繪畫に於ける知覺と言ふものは、やはり一つの感受性の形を意味するものであつて、決して知識そのものではない。即ち繪畫に於ける知覺と言ふものは、その感受性の中心を理智的なものと見る場合に考へられるものであつて、現代のフランス繪畫に於いて、かなり濃厚に現れてゐると言ふことが出來るだらう。尠くとも理智的な感受性を求めると言ふことは、最も現代的な特色の一つであつて、現代の繪畫程このアンテリヂァンスの傾向をもつた感受性の要求されたことは、かつて繪畫史上に見出せない。

この傾向をとる繪畫として、先づキュービスム、タダイスムからシュールレアリスムを擧げることが出來るだらう。その最も代表的な畫家として、私達はパブロ・ピカソを忘れることが出來ない。又現代のエコール・ド・パリの中で、キュービスムを基礎として作畫してゐる總ての畫家は、やはりこの傾向をもつてゐる。例へばマルセロ・グロッメエル、ヂォルヂォ・デ・キリコ、ル・フォコニエ、フェルナン・レゼエ等は即ちそれであるだらう。

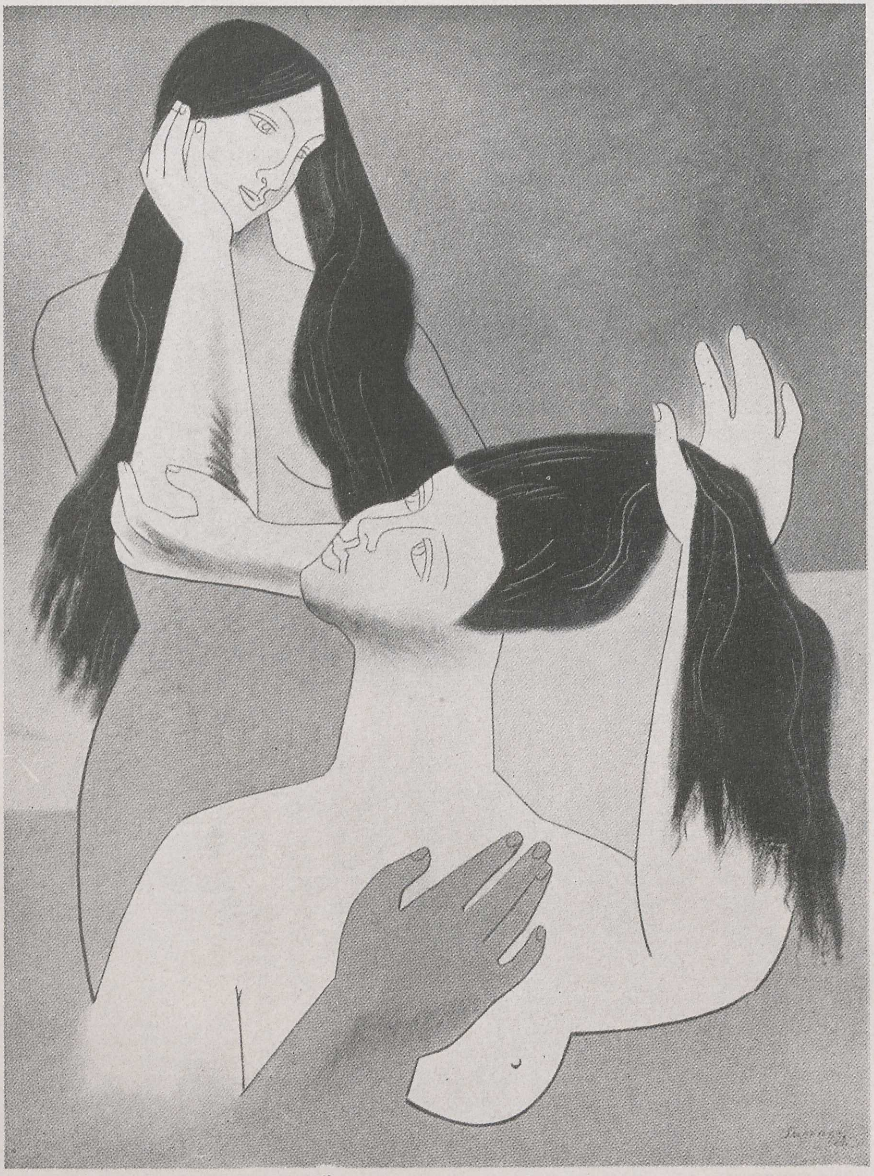
私達は最後に第三の繪畫的な態度として、今一つの寫實性を擧げることが出來るだらう。それは畫家の情緒的な感受性を重じるものであつて、情緒によつて感受された眞實さを繪畫的に表現しようとするものである。從つて私達はこれを（情緒の寫實性） réalité de sentiment と言ふことが出來るだらう。

尠くとも藝術の世界は感性の世界であり、その感受性を除外しては（藝術の美）と言ふものを感受することが出來ない。從つて畫家は總ての視覺を信じることもなければ、又知覺を求むる事もなく、ただ畫家に惠まれたサンチマンをだけ、唯一の藝術的な羅計盤としようと考へたものと言へる。畫家が自然を見、物を見ると言ふことは、決してただ機械的な視覺の反映ではない。それは尠くとも畫家の心に反映された、又畫家のサンチマンに感受された自然であり、物であると言ふことが出來る。從つてその物が物らしく又自然らしくないにしても、それは決して繪畫的な問題とはなつて來ない。繪畫的な問題となるのは、その畫家のサンチマンが、はたして繪畫的であるかどうかと言ふことである。サンチマンを繪畫的であると言ふことは、繪畫的に純粹化され又繪畫的にフォルメされてゐると言ふことである。畫家のサンチマンはその畫家に惠まれた一つの素質であり、精神であり心である。畫家はそのサンチマンに感受された眞實さを表現すれば、それは最もその畫家に固有なものであり個性的なものである。物は如何なる畫家によつて見られることも出來れば、感受される事も出來る。然し畫家のサンチマンと言ふものは、一人の畫家以外の何人も持つことの出來ない又感受することの出來ない獨自なものである。そのサンチマンによつて感受された眞實さ

と言ふものは、眞に個人的なものであり獨自なものである。その眞に個人的なものを表現しようとする場合に、私達はサンチマンの現實化 réalisation と言ふことが出來るだらう。

ゞこの最も代表的な畫家を擧げるならば、ヂョルヂュ・ルオルアメデオ・モデリアニ等で純フランス人ではないがマルク・シァガアル、オシップ・ザッキン等が、それである。

私達は上述のことから、フランス繪畫の特色と言ふものは、《寫實性》と言ふことであり、現代フランス繪畫に於ける《寫實性》を三つに區別することが出來た。これ等の寫實性そのものは、決して嚴密に區別され切り離されるものではなく、それぞれ密接に結合してゐるものであるが、ただ三つの異つたオリアンタシォンを持つてゐると言ふことである。即ちこの《寫實性》をもつて、繪畫に於ける《フランス的なもの》の特色と言ふ事が出來る。



水浴の女達　レオポルド・シユルバアヂユ作

（一五頁よりつづく）

賞讃した言葉を吐てゐると共に同時代の畫家レーノルヅを最も嫌つてゐた。一七五七年十一月廿八日に生れ、一八二七年八月十二日死す迄彼は、倫敦にあつた。その永い生涯の中三年を彼の友詩人ヘンレーの家にすごしたのみであつたと傳へられてゐる。

ラウル・デュフィ論

フランス畫家論集（一）

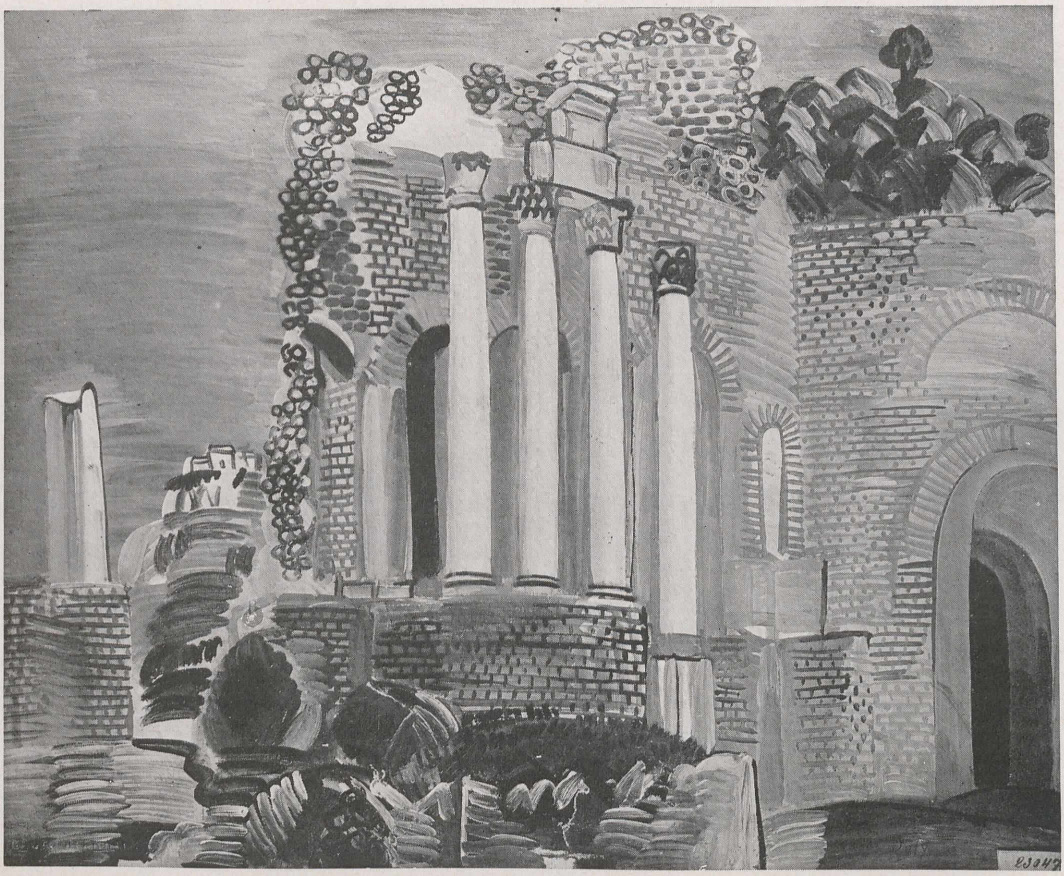
モリス・レイナアル

ラウル・デュフィは、一八八〇年にアーヴル町で生れた。ごく若い頃、或る輸出會社の事務所で働いてゐたことがあつた。其後パリに行つて、オートン・フリエーツと一緒に美術學校に入學し、ボナアの教場に通つてゐた。それからしばらくして、彼はギュスタアヴ・モロオの所に通ひ、その教室で、マチス、ルオル、マルケと遭遇した。その後モンマルトルに居を構へたが、そこは、ヴァン・ドンゲン、ピカソ、ドラン、ブラック、ユトリロ、モディリアニ、スュザンヌ・ヴァラドン、ジァン・グリ、サルモン、マルク・オルラン、ドルジュレ、カルコ、アンドレ・ワルノオ、マックス・ジャコブ等と言ふ畫家や著述家が軒並に住んでゐる一部落をなした場所であつた。デュフィは、コルトオ街の第十二號畫室に住んでゐたが、同番地のアトリエには俳優のアントワヌ、フリエーツ、レオン・ブロア、ボンネ・ルーヂュの著者アルムレダ、プルボオ、カテニスがゐた。そこへ行く道路があまり狹いために、ある日ヂャン・ド・ボンヌフォンがデュフィを訪問した時、その道幅を身幅と比較して、がつかりした彼は入口でお見舞することに決めたことを、アンドレ・ワルノはその素晴しい著書（現代繪畫の搖籃）の中で述べてゐる。

この素晴しい友達の間で、ラウル・デュフィの色彩感覺は急激な發展をし、又彼は嘲笑的に（野獸の群）Fauves と言ふ名稱で呼ばれてゐた人達の實驗に參加した。ヴァン・ゴーグやマチスの感化は、彼がアトリエ・ボナで受けた何か華奢な又誇張する趣味を、除外するのに非常に役立つた。輝かしい光の交響樂で溢れてゐる構圖の中で、デュフィの才能は間もなく自由の存在を認めさせた。プロヴァンスやノルマンディの風景は、鮮明な彼が決して誇張しないやうに注意してゐる旋律で描かれてゐる。彼の筆觸の正確な强さによつてどんな激怒の暗示からもさけられる。又彼の油繪や水繪を爽快なものに裝つてゐる雲とか、水とか、葉むら等は、あるナチュラリスト達の官能的な過度發達に陷ることなしに、レアリテを力强く畫面に轉寫することに成功を納めてゐる。

それに反して、デュフィが素描や構圖に重きを置く事によつて、ために何等たいした熱心すぎるものを示さなかつたと言ふことは、言はれねばならない。彼は自分の感受性を直接に表現する。彼の素描は常に大膽で而も輕快なアラベスクであり、つまり自分の道を行き又自分の生活をしてゐるので、もしも私に言はせるならば、輕業的な器用さによつてそれと共に導かれる形狀と衝突するか、又はその掃蕩の結果勢を失つてゐる陰氣さを持つてゐるだけである。デュフィの作品に於いて、可憐な版畫的な充實さに富んでゐるのは、これ等のアラベスクであつて、それが彼の繪畫を構圖を導いてゐる。最近のデュフィは殆ど複雜さと言ふものを求めてゐない。言ふまでもなく、それは構圖が正當なことであるならば、彼の色彩がその殘のものを見るだらう。

それが何故にデュフィの才能が益々純粹な裝飾的概念に向つて行くかと言ふ理由である。何故と言ふならば、殆ど一年中彼は染色や色彩版畫の技巧を研究してゐる。ブルヴァール・ド・ウリシィの畫室に於いて、彼は化學者と一緒になる準備的な實驗を企ててゐた。又彼の輝かしい、感じやすい又光燦のある才能は、かうした光輝あるマチエールや直ちに注目を引く色彩組織の技巧を完全に自分のものに習得して、最新の流行を創り出した。ボアレやビアンキニイはデ



ラウル・デュフィ作　　風　景

ュフィの發見に共鳴してゐるが、清奢な婦人しやつがデュフィの趣味に敬意を表してゐる。アンドレ・サルモンは面白い物語を述べてゐる。サロンにあるデュフィの繪の一つで迫害されたある若い婦人が、彼女の着てゐたハイカラな着物が全くデュフィの作品であつたと言ふことを、殆んど疑ひ得なかつたと言ふことである。

最近ラウル・デュフィはローラン・アルティガと共に陶器の研究にとりかかつてゐる。彼は直ちにその新しい工藝の源泉であるマチヱールに同化して、彼の裝飾した皿や壺は、非常に貴い均衡のある。鮮明なピカピカ光つてゐた構圖や人物がポンペイ美術の優美さの想ひ出させるものを持つてゐる。

ラウル・デュフィはギョム・アポリネヱルの（動物詩集）と（惱める詩人）の挿繪を描き、フェルナン・フルーレの（古着）、デュアメヱールの（挽歌）並にヱル・アラアルの（エレヂィ・マルティアル）の挿繪を描いてゐる。

彼の作品はベルヱム、マルザラキイ、クワン、オビヱその他の蒐集で見られる。（外山卯三郎譯）

ヴラマンクの風貌

——藝術家の風貌集（1）

里見勝藏

モリス・ド・ヴラマンクは本年五十七歳、巴里生れである。彼は今はトウリイエールの田舍に往つてゐるが私が初めて會つたのはオーヹルで、その頃、彼はヴルモンドアに往つてゐた。オーヹルヴル、モンドアはセザンヌ、ヴン・ゴーグ、コロ、ドーミエ等によつてすでに名高い。

彼は巨大な身軀にブロンドの頭髮靑い目、巖强な顏を持つ。この寫眞は白いシャツに赤黃黑のアラバスクの布を首に卷いて、靑いブルーズを着てゐる。この色彩のコムビネーシヨンは彼の肖像畫にも、現はれる所の彼が最も愛好する所のものである

彼は多くは彼が住む田舍の風景を描くのだが、彼の住む田舍はさながら彼の畫の樣である。彼は滿目黃麥の夏の風景を得意に描くが、又、乾燥した雲が低くたれた眞冬の風景も得意である。麥は田舍家を白い梨の花盛りに飾り、秋は實つた果實の靜物を描く。



モルスドヴラマンクの肖像

彼の住む家も正に彼の繪の中の家の如く黃色い壁、永い屋根、濃靑の鎧力を持つ窓……入口の柱にも、二階のバルコンの欄干にも、ホッテントットの木偶が奇妙な顏をして行人を驚かせる。

家の中は骨董屋の店の如く、思ひがけない色彩や、形そした畫や器物で滿ちてゐる。

すべて彼の生活は彼の優れた趣味と本能によつて豐滿な、又驚くべく純粹である。

Bibliographie

「美術史に於ける時代の問題」

（ウィルヘルム・ピンダァ原著・神保光太郎氏譯）

本書は Wilhelm Pinder, Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas, 1926 の譯であるが、このピンダァの美術史的研究は方法論的に注目すべき著作として知られてゐる。ピンダァは美術史に於ける「歴史的な同時代性」と言ふことを重要視してゐるのであるが、その歴史的な同時代性の中に「同時代的なものの非同時性」と言ふ相反する作用を認めてゐる。從つて歴史に於ける「時間點」と言ふものを考へ、この時間點を數學的に分析して「時間正六面體」と言ふやうに名づけてゐる。その美術史に於ける時間點と言ふことが根本となつて時代の問題と言ふものが推論されて行くものと考へられる。ピンダァはこれを「同年齢者の區分的な力」と言ふやうな相から考へて行くのであつて、「同時的なものと同類的なもの」と言ふ時間と時代の區別を考へゐる。つまりピンダァの美術史は出生時間と言ふものを、一つの時間點と見てゐるのであつて、そこから時代とか様式とか言ふやうな問題と考へてゐる。

本書に於いてはその方法論的な問題が論じられてゐると同時に、その一つの實證として「時代による美術史の企て」と「時代による美術史の結論」と「時代としての美術史」と言ふ三つの章が擧げられてゐる。然しピンダアはただそれだけの推論では滿足出來ず、それを藝術史一般に於ける一つの方法論たらしめようと努めてゐる。「諸藝術に於ける時代の問題」は卽ちそれであつて、この時代としての美術史の中に一つの法則を發見しようとするのが、彼の最後の目的であるかのやうに考へられる。ピンダァはその時代と時代の間に横つてゐるリズムの法則を探求しようとしてゐるのであるが、本書に於いて十分その目的がはたされてゐるかと言ふことは、疑問である。而もその例證も十分でないし、又その理論的な推移があまり明瞭であるとは思はれない。

それにも拘らず本書は、美術史研究者廣くは藝術史研究者にとつて、貴重な文獻であることを失はない。從來行はれてゐる様式史の方法に、數學的な嚴密さをもつ時代測定を試みた點は特に注目すべきものと言へる。ピンダァは藝術作家の出産年代 Geburtszeit と言ふものを重要視して、その年代特有の層に於ける作家と作品を、一つの時代特色 Generationscharkter として區分する。從つて様式史とか形式史と言はれてゐるものにかうした嚴密な時代史 Generationsgeschichte を加へようとすることは注目すべきである。これが卽ちピンダァの强調する「歴史的な同時性の問題」であるが、かうした基礎的な思索の上に、彼は時代（ゲネラチヨン）による美術史を構成しようとするものである。これこそはピンダァ獨自の意企であり、美術史家としての獨自な立場であると考へられる。

私達はヴリンガア流の文化史的美術史の盛な我が美術史界に、純形式史的なヴルフリンの美術史と共に、かうした科學的な時代史の紹介されることを心から喜びたい。（定價二圓五十錢　第三書院刊）　外山

「最新フランス繪畫研究」

（外山卯三郎氏著）

本著は主として歐洲大戰をエポクとして、フランスに現れた繪畫を取扱つたものであるが、その研究的な立場が純粋な繪畫問題に始終してゐることは注目される。從來刊行されてゐる紹介書と異つて、どこまでも繪畫的な問題として、現代のフランス繪畫を取扱つてゐることは著しい特色である。

最初に「最近フランス繪畫に於ける オリアンタシオン から論を起して、ダダイスムからシュールレアリスム、ネオ・クラシシスムから又ボフォヴィスムに推論してゐるが、それは要するにフランス繪畫に現れた傳統尊重と傳統反抗の反作用として見ることが出來る。特に注意すべきことは、著者が本書に企てゐる現代フランス繪畫の動向は、レアリスムであるとなし、それを視覺と知覺と情緒の三つの點から論じてゐることである。寫實主義的な又自然主義的な傾向をもつて、「視覺の寫實性」の問題として考へ、メカニイクな傾向をもつ繪畫を指して「知覺の寫實性」の問題として論じてゐる。その外に現代繪畫を解釋する重要な問題として、「情緒の寫實性」と言ふものを考へ、一般にディオニゾス的と言はれる傾向の繪畫を論

じてゐる。
かうした點から見て本書は、現代のフランス繪畫史を研究する一つの方法論的な企てと見ることも出來れば、又一つの純粹繪畫的な立場から論じられた現代フランス繪畫の觀賞書であると言ふことも出來るだらう。一般にフランス繪畫を論じた書物は、主としてアントロヂイ的であるに對して本書のやうな繪畫的問題の發展としてフランス繪畫を見ると言ふことは、喜ぶべきことと言はねばなるまい。（定價二圓五十錢　金星堂刊）　靑山

（近代畫家論）

（ラスキン原著・澤村寅次郎氏譯）

かつて英國の美術批評家として知られてゐたヂョン・ラスキンの「近代畫家論」第一卷 Modern Painnter vol. I. 1843 を譯したものである。この第一卷に取扱はれてゐるものは、繪畫に對する美學的な考案であつて、ラスキンの繪畫觀を論述したものと言へる。本書は二部に區別され、第一部は「一般原理」で主として「美術によつて傳へ得べき觀念の性質」と言ふ認識論な見方を述べてゐる。ラスキンは特に「眞の觀念」と言ふことを力說してゐるのであつて、第二部は「眞」Truth と言ふ問題が取扱はれてゐる。ラスキンに言はせるならば、特殊な眞は一般的な眞よりも重要であり、珍しい眞は有ふれた眞よりも重要であり、色彩の眞は眞の最も輕んずべきものであると言ふ。而してこの一般的な眞を詳細に論じてゐる。

從つてラスキンのやうな立場から繪畫を論じるならば、繪畫の價値を決定するものは、その「表現の形式」ではなくして「表現の內容」であると言ふことになるだらう。つまり美學的な思想とは一緒しないものになり、ラスキン流の「觀る人の心最大多數の最大思想を傳へる藝術が最大である」と言ふことになる。從つてラスキンは繪畫の美的自體性とは反對に、人生的な藝術を求めることになる。この第一卷は美學的な原理問題を取扱つてゐるが故に、英國風の美に對する思想が面白く感じられる。譯文は固有名詞の讀み方が英國風になつて變なところもあるが、名譯と言つて良い程洗練されてゐる。その點は特に推賞すべきである。（定價二圓五十錢・第一書房刊）　外山

（レ・モンパルノ）

（ヂョルヂュ・ミッシェル原著・折田學氏譯）

モンパルナスの藝術家生活を背景として、夭折したアメデオ・モディリアニイを主人公として描かれた小說である。小說と言ふにはあまりに事實に忠實であり、現代のフランス繪畫を理解するために、ぜひとも一讀さるべき書物である。（定價一圓七十錢　第三書院刊）　外山

（二八ページよりつづく）

彼は又非常に優れた會話者である。それも彼の繪畫に現はれた如く、その話は彼獨特の興味ある種をとらへて强く、美しく、流調で、面白く、かつ鋭く。大聲に、小聲に、巨大な身體を以つて身振り、表情……實に巧みなる表現をする彼自ら自らの話に醉ひつつ、樂しみつつ、人も彼の話に溶け入つて彼の世界に生きて樂しむ。あだかも彼の畫に接して歡喜するが如く。



モディリアニ作　レナト・パレスチエ

Les Expositions

獨立美術協會第三回展

（東京府美術館）

獨立展もすでに第三回の展覽を迎へて、まさに旺盛な氣力を以つて初めたことは喜ばしい。本年は出品點數も激增したやうであり、かなり嚴格な審査も試みられたらしく、出品作が大體揃つて來たやうに思はれる。これは言ふまでもなく、一般出品の著しい進步であり昂上であるその生氣のある繪畫は、觀者に一つの藝術的な興奮をさへ與へるだらう。（第一室）に入ると先づ赤星孝君の四點がある。キービスムの流れを汲む作畫態度をとるもので、かなりデコラティフに取扱はれてゐるが、まだ硏究の餘地を殘してゐる。兒島善三郎氏の人物二點は全く技巧的な作であり、觀者に殆ど藝術的な感興を與へないが、風景三點には君の良いサンチマンが見出される。このオレアンタアルなサンチマンが、大藝術に大成されることを望みたい。松島一郎君は努力の跡を見せてゐる大作「家族」や「人物」よりも、「靜物」の方がはるかに優れてゐる。「風景」も靜かな美しさを持つてゐて樂しい畫面である。

（第二室）小松淸君の四點は著しくルオルの感化を受けて中世紀的た繪畫である。私はこの繪畫的趣味の中に、かなり面白い感覺のあることを知つてゐるが、これが獨自なものとなり又純粹に繪畫化される日をまちたい。鈴木亞夫氏の「舖道」と「雨」は、從來の君の藝術の大成を思はせる良さがある。然しそれはナチラリスムへの深化であると言へるだらう。樋口加六君の風景三點は、荒々しい仕事ではあるが、そこに技巧以外のエスプリを見ることが出來る。（第三室）福澤一郎氏の大作三點は、著しく畫面が單純化されて、觀者に迫つて來るマッシィヴな力强く感じられる。恐らくこれは、來る可き急轉の前の靜穩さを思はせる豫感のやうに思はれる。藤田鶴夫君の三點は、孰れもエルンスト的なところが感じられるが、そのレアリザシォンの優れた才能があるやうに思はれる。內藤外次君の二點は主題の興味に始初してトワル全體の效果が缺けてゐる。

（第四室）鈴木保德氏の諸作には、曉星を思はすエスプリは感じられるが、その繪畫的なレアリザシォンが缺乏してゐるやうに思はれる。熊谷登久平君の四點は無臭無味の良さはあるが、私にはそれが山間溪谷に見出される程の價値を感じることが出來ない。妹尾正彥君の五點は著しい發展を見せてゐないとは言ふものの「魚と煉瓦と海」とか「鷄、魚、粗菜」等には藝術的な迫力を見せてゐる。彼の藝術は世人の言ふ程無個性な樣式ではない。

（第五室）林武氏は多形的な發展をなすこと內面的な深化を企て初めたやうに思はれる。「裸婦」等はその意味から見て、君のレアリスムへの新しい出發を物語つてゐる。大作「野外裸婦」も面白いが、繪として「肖像」の方が優れてゐるだらう。中村規矩男君も新しい表現に向つて來たことは喜ばしい。高松甚二郎君、酒本博示君等今後の努力を望みたい。

（第六室）糸園和三郎君の「花など」と櫻井濱次君の「訪問の空想」は共に優れたサンスを示してゐる。今年の中巍氏の三點は優れてゐる。繪としては「娘と大根」が最も效果的であり、「窓邊靜物」はサンチマンの美しさを見せてゐる。「二重肖像」はマッシイヴな良い作である。やはり君の一時期を代養する重要な作と思はれる。一昨年の「笛吹き」以來の充實した仕事と言へるだらう。久保田久一君の三點は作家としてのパトスが缺けてゐるのは惜しい。

（第七室）飯田操君は構成的な大作を見せてゐるが、福澤君の感化が强い。「風景」には良いこの筆者のサンチマンがあり、風格があるやうに思はれる。淸水登三氏の最近の仕事は、非常に高雅なものであるが、昨年の作から見て今年はあまり生長を見せてゐないのは惜

しい。大作「丘ニ憩フ」は構圖に無理があり、空間の取扱方に缺陷があるやうに思はれる。「農家」はまとまつた繪畫的效果を持つてゐる。北尾欽作君はデコラティフな風格を完成したことは喜ばしい。この仕事が今一度內面化する時をまちたい。今年の伊藤廉氏の仕事には贊同出來ない。

(第八室)水島淸太郎君は荒い仕事をしてゐるが、これで寫實表現が加つて來れば面白い。里見勝藏氏も淸水氏と同じやうに昨年の優秀さから見て、幾分物たりない。大體「姉妹」はどこも失敗である。これに比較して「女」二點は共に美しい。「あじさい」もいい。吉田節子さんは「窓ギワ」が一番まとまつてゐるだらう。デュフィ風のシックさが面白い。

(第九室)三岸好太郞氏は作畫態度を一轉したことは喜ばしい。今年の仕事はまだ十分とは思はれないが、然し次第に獨自な畫境を開拓することだらう。今年の作では「ダイナミック」とか「オーケストラ」等が優れてゐる。

(第十室)荒井彩子君は「花」が優れてゐる。特色ある畫風を切り開いて行くことは喜ばしい。川口軌外氏は「柘榴」から次第にデコラティクな畫面を開拓してゐるやうに思はれる。東洋畫のモティフ「牡丹花園」などはそれであるが、まだ十分な成功を見ない。「月夜の雪景」は從來の作風の完成したものと思はれる。

(第十一室)昨年物故した山本菊造君の四點は、荒い仕事ではあるが素質の良さがある。高島達四郞氏の六點の中では、やはり「卓上花束」をとる。色彩も美しいが、もつと强固な寫實が望ましい。野口道方君は少し甘くなつたが、東洋風な特殊な畫風を出さうとすることは面白い。

(第十二室)菊地精二君の四點は著しい進境を見せてゐる。鋭角的な感受性には獨自なものがある。「家」は美しい。小島善太郞氏は新しい畫境に努力をしてゐるらしい。「岩山」にその一面が見える。藤岡一氏の十點の中で、先づピカソ風の「靜物」とアラベスクな「テーブルの上の靜物」が注目される。そのシックな表現形式を持つにも拘らず、私達はそこに新鮮なエスプリを感じることが出來ない。中村節也君は幾分甘くなつてゐるが、「母子閑日」は面白いモティフであり、「肖像」等も良いものである。

(第十三室)林重義氏は健康な繪に返つて來たやうだ。「六甲山」にしても「潮岬」にしても、そのほがらかさ以外に繪畫的な效果は十分でない。井上長三郞君は「森と煙突」等にエルンストの感化を見せてゐるが、その構圖と畫因に一つの特殊な腕を見せてゐる。

私達が全體を通じて感じることは、時代の勢と言ふことである。これ程旺盛な製作も時代の力であり、その畫因と表現も亦如實に時代を物語つてゐる。(三月十日―三十一日) 外山。

★展覽會・新刊紹介並に編輯上の一切は編輯所宛にして下さい。
洋畫硏究編輯所は東京市杉並區神戶町一一四、外山方に置きます。

昭和八年四月十五日印刷納本
昭和八年五月一日發行
(毎月一回一日發行)

定價五十錢(郵税二錢)
六冊 三圓(郵税共)
一年 五圓五十錢(郵税共)

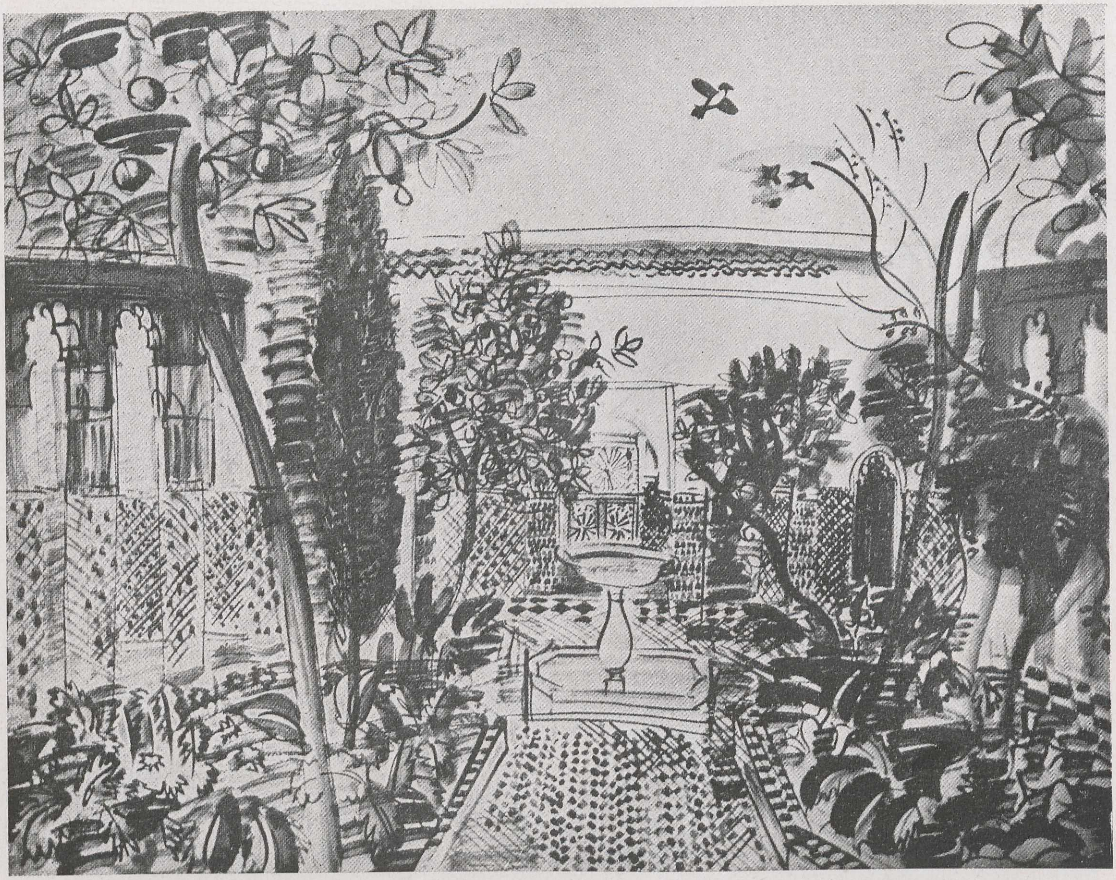
◀廣告料は當會又は神田博報堂へ御照會下さい▶

東京市神田區今川小路一ノ四
編輯者 發行者 印刷者 福岡益雄

東京市神田區錦町三ノ二四
印刷所 菊地三色版工場

發賣所 東京北隆館・東京堂・大東館・東海堂

東京市神田區今川小路一ノ四
發行所 金星堂
電話九段二四九七番 振替東京三三二八番



ラウル・デュフイ作　　　風　景（レグワアシュ）

洋畫研究　第二號目次

繪畫に於けるフォルマシォンとデフォルマシォン

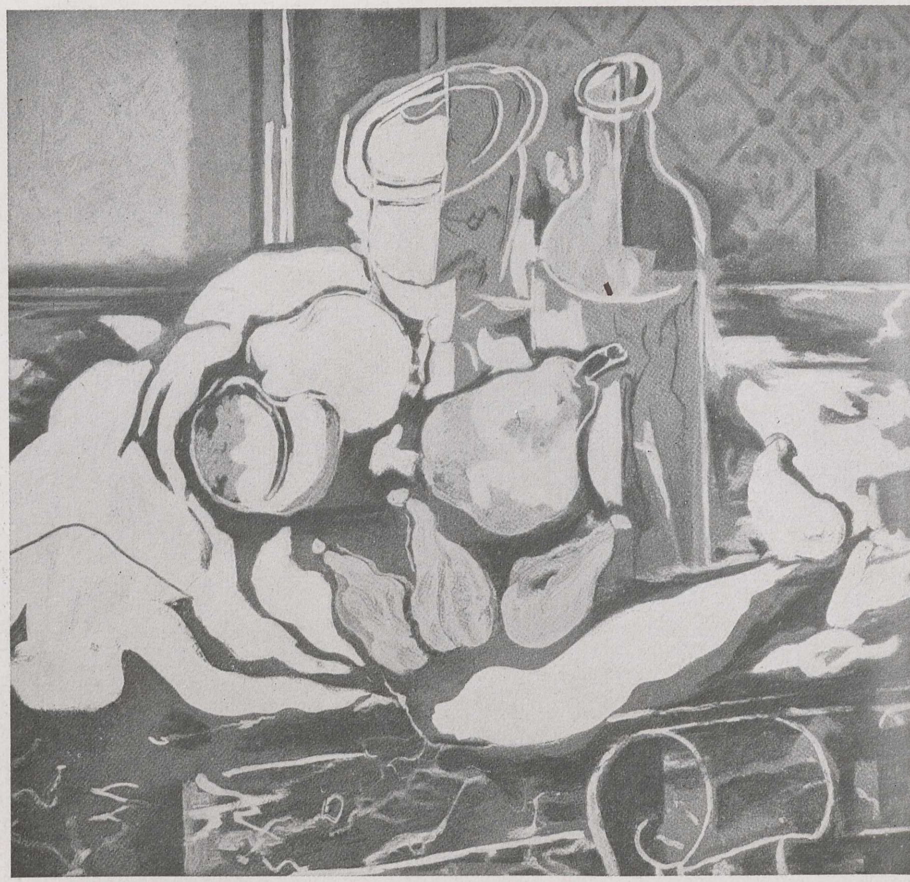
外山卯三郎

私達は純粋な繪畫の様式化を考へ、純粋繪畫の理論について考へるならば、これ等の繪畫に於ける表現は〈繪畫のフォルマシォン〉と言ふことにある。繪畫に於ける總ての技巧、又その表現的な精神も、それが十分繪畫化され、又それが繪畫的に純粋化されるならば、それは要するに繪畫のフォルマシォンと言ふことになる。純粋繪畫に於ける總ての技法は、悉く畫面に於ける繪畫的な效果を獲得するものであると言へる。畫面に於ける繪畫的な效果を把握するとふことが、即ち繪畫に於けるフォルマシォン formation の現象であつて、その純粋な繪畫面をフォルメする方法として、技法と言ふものが考へられる。從つて純粋繪畫に於ける技法と言ふものは、ただ畫面を描き上げる技法ではなく、畫面に於ける繪畫的な效果を獲得する方法でなければならない。言葉をかへるならば、それが繪畫上の技法であつても、その技法が何等畫面に於ける繪畫的な效果を獲得しないならば、それは純粋繪畫の技法と言ふことは出來ない。從つて繪畫のフォルマシォンと言ふことは、純粋繪畫の技法によつて可能となると言はねばならない。（拙著「純粋繪畫論」第三書院版參照。）



フエルナン・レゼエ作　　腕を上げた女（1931年作）

又私達がある物象をスッケチするとするならば、そのスケッチする物象を描く線條も、ただそれが物であることを示してゐるだけではだめである、それだけでは一つの挿圖であつても、まだ繪畫として論じることは出來ない。繪畫として論じられるためには、それが

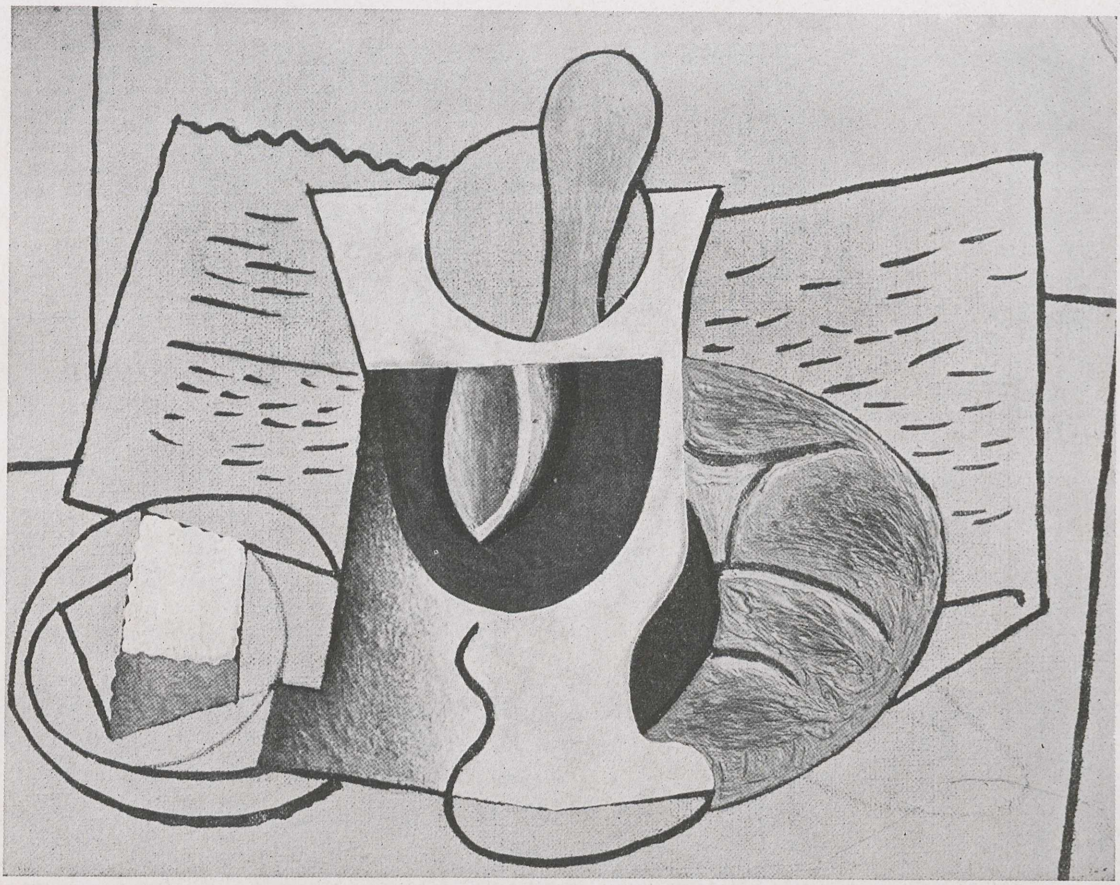


ブラック作（1924年作）　　　静　物

單なる寫生であつても、亦線描であつても、その描法が繪畫的でなければならない。又あるモティフを選ぶとしても、そのモティフが物らしく又自然らしく描かれてゐるにしても、それだけではまだ純粋な繪畫として論じることが出來ない。これ等のモティフが自然らしいとか物らしいと言ふ概念的なものから離れて、十分繪畫化され又繪畫的に純粋化されるならば、初めのそれは繪畫的な問題となり、ここに繪畫として製作される技法と言ふものが考へられる。かう言ふことは、ただ單なる架空的なことではない。それが十分繪畫化され又繪畫的に純粋化されるためには、繪畫的な對象としての畫面が豫想されてゐなければならない。繪畫上の技法と言ふものは、この繪畫的な對象面にモティフを繪畫化する過程に外ならない。

　繪畫的な對象面、卽ち畫面にある繪畫的なモティフを繪畫化すると言ふことは、繪畫的な要素である色彩と線條によつて、そのモティフを繪畫的に還元するだけでなく、それを繪畫的に構圖することでなければならない。かうした現象は一見科學的であり、分析的であるかのやうに思はれるかも知れないが、決してさうではなく綜合的であり統一的であると言ふことが出來る。言はば繪畫的な色彩と線條と構圖と言ふ要素によつて、畫面を繪畫的に構成する former と考へられる。

　私達が繪畫的なモティフを選ぶと言ふことは、既に繪畫的なフォルマシォンの一つであると言へるだらうこれは生花をする場合に野に咲き山に開いてゐる草花を切つて來るやうに、繪畫的なモティフとして選ばれたモティフは、明かに自然から切り離され切り取られたものである。自然から切り取られ、切り離されると



パブロ●ピカソ作　　朝　食（1923年作）

言ふことは、自然に於ける秩序を一つの異つた繪畫的な秩序 Ordnung に置き換へたと言ふことである。言葉を換へるならば、繪畫的なモティフと言ふものは、自然的な秩序になるものを、繪畫的な括弧に入れたと言ふことである。これは繪畫的にフォルメされ初めたことを意味してゐる。

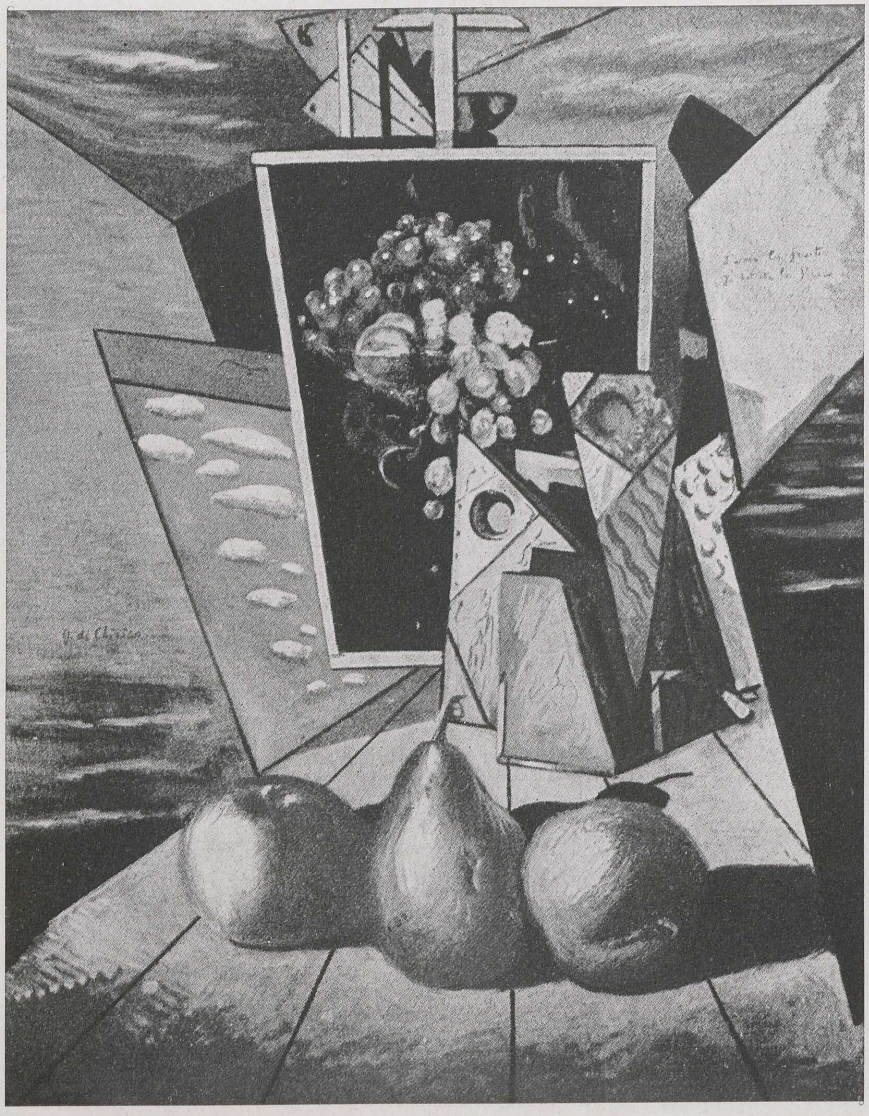
次にこの繪畫的なモティフを、畫面に描寫して行くことは、言ふまでもなく繪畫的なフォルマションであつて、その技法が優れてゐるかゐないかと言ふことは、一つにこの繪畫的なフォルマションの效果にかかつてゐると言へる。從つて繪畫に於ける技法と言ふものは、繪畫的な效果を荷なつてゐるものと考へられる。この繪畫的な效果と精神を荷なつてゐるものが、即ち技法である。而してこの技法が完結した時に、初めて樣式と言ふものが考へられる。從つて繪畫のフォルマションそのものは、言ふまでもなく技法であつて、繪畫的にフォルメされたものが樣式であると言ふことが出來る。そのフォルマションのフォルメされた關係によつて、繪畫上の諸樣式が考へられる。

★

繪畫上のフォルマションと言ふことは、結局繪畫的な純粹化を意味するもので、その純粹さ pureté を把握する過程である。それが繪畫的に純粹化してゐると言ふことは、繪畫的に孤立化されてゐることであり、繪畫的な還元を持つてゐると言ふことである。從つて畫面に於ける如何なる線條を見ても、それは自然的な對象を說明するものではない。前にも述べたやうに、繪畫的に純粹化すると言ふことは、繪畫獨自の世界の把握を意味するものであつて、それは自然の世界と孤立した一つの世界であると言ふことが出

來る。この純粹繪畫の世界は〈自然對象〉nature-objet をとるものではなくして、〈畫面對象〉tableau-objet をとるものと言ふことが出來る。自然對象と言ふものは、言ふまでもなく畫家の面接してゐる自然物をそのまま繪畫的なモティフとして選ぶことを意味してゐる。　これは前にも述べたやうに、自然物を自然の秩序のままに把握する方法であつてそれを繪畫的に孤立させる世界とか、その立場と言ふものを明かにしてゐないことを意味してゐる。

　畫面對象と言ふものは必ずしも畫家の面接してゐる總ての物象を、排他するものではない。それはただ自然の秩序のままで取扱ふと言ふ不純粹な態度を排他するに外ならない。それは先づ畫面と言ふ繪畫的な世界から出發する



詩人の果物（1925年作）　ヂオルヂオ・デ・キリコ作

ものであつて、そこで取扱はれるモティフは、悉く繪畫的なものと言ふ對象に孤立化され、その繪畫的なものと言ふ括弧の中に入れられたことを意味してゐる。從つて私達がそのモティフに、自然のままの形象を見ないとしても、それが繪畫的な形象であるならば、それで十分であると言ふことが出來る。その形象は必ずしも抽象的なものとは限らない。それが具體的な自然形象を持つてゐるとしても、それは既に自然に於ける秩序とは、異つた全く孤立し括弧に入れられ繪畫的な秩序に置かれてゐると言はねばならない。この純粹に繪畫的な秩序に置かれた對象を、私達は特に畫面對象 tableau-objet と言つてゐる。

私達が畫面對象を、一つの純粹な繪畫に形成することをフォルマ

シォンと言ふことが出來る。このフォルマシォンは純粋に繪畫的な線と、純粋に繪畫的な色彩と構圖によつて、畫面を一つの完結した藝術形態に統一することである。畫面を一つの完結した藝術形態に統一すると言ふことは、それが藝術として完全であると言ふことゝは異つてゐる。藝術的に完全であると言ふことは、一つの價値評價によつて得られる結果であるが、繪畫を一つの完結した藝術形態に統一すると言ふことは、表現の完結であり、創作過程の一つの終局を意味してゐる。それは創作者としての畫家の表現から離れて、作品と言ふ一つの完結した藝術形態となることを意味してゐる。これが卽ち繪畫に於けるフォルマシォンの意味であつて、それから先の繪畫の價値判斷と言ふものは、既に繪畫のフォルマシンォとは異つた世界である。從つて繪畫の技法と言ふものは、純粋な意味で繪畫的なフォルマシォンであつて、それが一つの繪畫としての完結した藝術形態に統一されることによつて、十分その使命は終決する。それは技法が消失するのではなく、繪畫的なフォルマシォンと言ふ技法が繪畫と言ふ藝術形態に昇華 Steigerung すると言ふことが出來るだらう。



パブロ・ピカソ作　人　物（1932年作）

★

現代の繪畫の中で最も强調され、また最も多く口にされてゐる繪畫的な特色は、デフォルマシォン défo-rmation であると言へる。私達はこれを歪形と譯してゐるが、その意味が十分明白にされるためには、その言葉を深く考へて見なければなるまい。デフォルマシォン《歪形》と言ふことは、歪形すると言ふ

動詞デフォルメ déformer が名詞化されたもので、今それを語源的に見るならば、dé と言ふ言葉は離れる absent とか dehors, écarté, eloigué と言ふやうな意味を持つてゐる。即ちもとの形式を離れるとか、もとの形式を缺いてゐるとか、もとの形式を歪めると言ふやうな場合に用ひられる言葉である。

然し繪畫上で言ふデフォルマシォンの意味は、ただものの形式を歪めるとか、ものの形を離れると言ふやうなことではない。それは作畫態度として、畫面對象と言ふものが强調される場合に生れて來る必然的な技法であつて、構圖と密接な關係に置かれてゐる。その畫面對象も亦寫實的な作畫態度に於いて試みられるものであると考へられる。かつてギョム・アポリネエルは、從來の繪畫は模倣の藝術 un art d'imitation であるが、新しい繪畫は創作の藝術であると言つたことがある。然しこれは一見非常に聰明な考へのやうであるが、私達は十分滿足を感じることが出來ない。イミタシォン《模倣》と言ふことは、古くはプラトン、アリストテレスの時代から用ひられてゐるが、その意味は決して自然そのものをまねて描くと言ふ意味でなかつた。言ふまでもなく藝術と言ふものは人間の創造するものであつて、神によつて創造された自然と異つてゐることは言ふまでもない。然しその異つてゐる質に於いてでなく、形式に於いて似てゐると言ふことを指して imitation

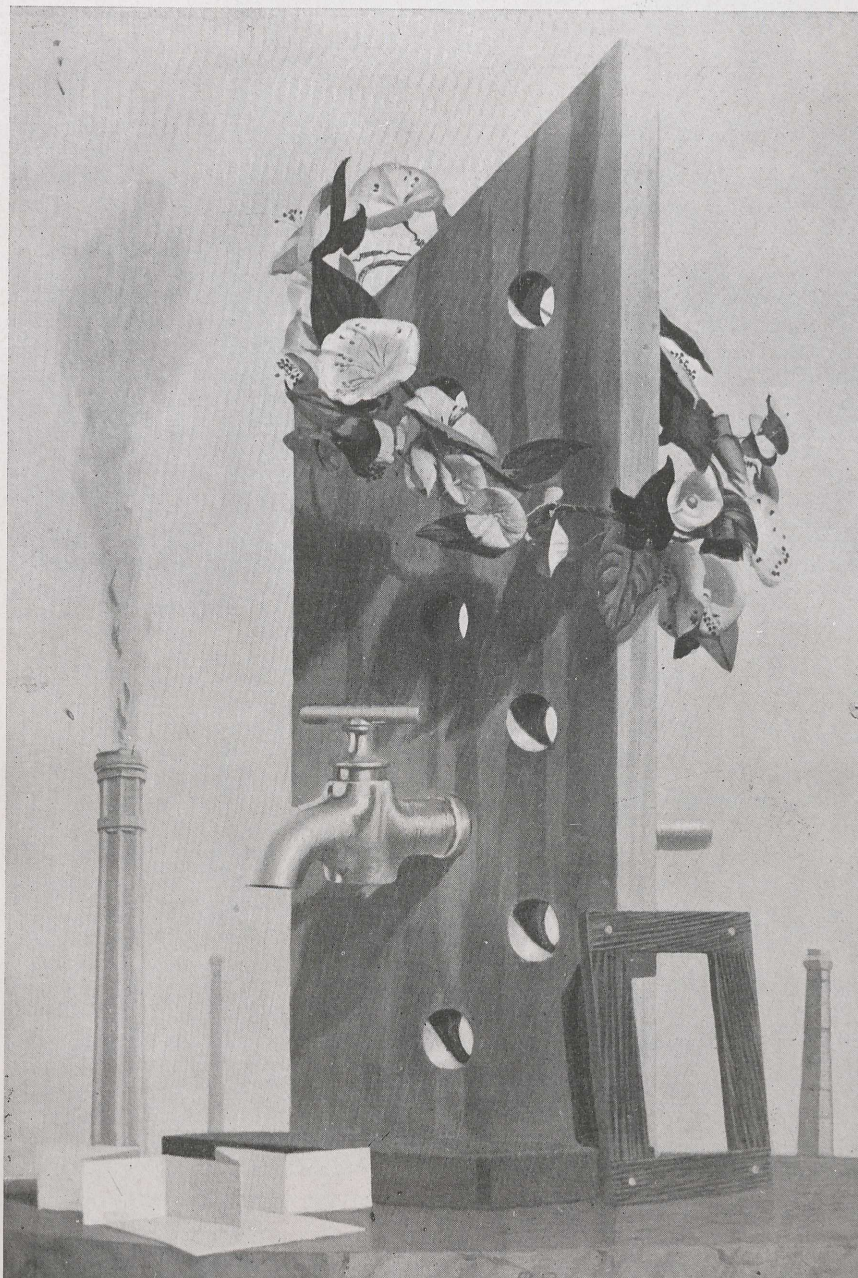


ヂアン・グリス作　　静　物（1918年）

と言ふのである。

もしもいま新しい現代の繪畫が、イミタシォンではなくクレアシン《創造》であると言ふアポリネエルの言葉を承認するとすれば、現代の繪畫で最も强調されてゐるデフォルマシォンと言ふ意味が明白に出來なくなるだらう。繪畫と言ふものは《見ると言ふこと》から出發する形象的な藝術であつて見られる形象がイミタシォンされると言ふことが出來る。然しこの見ると言ふことも、アンドレ・ブルトンの言つてゐるやうに、眼を閉いて見ることも出來れば、眼に見えないものを見ることもあると考へられる。從つてそのイミタシォンと言ふ言葉も亦、決して自然模倣と言ふやうな狹隘な意味ではなく、形式的に考へることが妥當と思はれる。

從つて私達はデフルマシォンと言ふことは、その根據に於いてイミタシォンと言ふことを肯定してゐるものであり、そこから出發してゐると言ふことが出來る。デフォルメと言ふことは、イミタシォンの形式と言ふものから離れることを意味してゐるので、それはただ自然に反するが故でなく、畫面對象のためにである。言葉を換へて言ふならば、自然そのものを著しく模倣する狹義のイミタシォンに



傷ましき勇氣の榮譽　ピエル・ロワ作

は、決してデフォルマションと言ふことが考へられない。理論的に考へて完全に自然を模倣すると言ふことは決して不可能であるが、然し一般に言はれてゐる自然主義の場合に於いては、決してデフォルメすると言ふことは考へられない。従つてデフォルマションと言ふことは、尠なくとも寫實的な繪畫に於いて言はれる言葉であり、それがフォルムから離れ、歪めると言ふことが可能であるために、必ずイミタションの形式と言ふものを根據としてゐなければならない。

から考へるならば、私達はアポリネエルのやうに、現代の藝術をイミタションに對するクレアションと言ふことで區別すると言ふことも出來なければ、またブルトンの言ふやうにイミタションを全然否定すると言ふことも考へられない。何故と言ふならば、現代の繪畫はデフォルマションを最も重要視してゐるからで、デフォルマションと言ふことはイミタションを除外して考へられないからである。然し私達はアントレ・ブルトンやアポリネエルの言つてゐるやうなイミタションに反抗する藝術を認めることが出來る。即ちそれは私達のデフォルマションと言ふ言葉によつて、解釋することの出來ない限界に横はつてゐる藝術であるといふことが出來るだらう。從つて私達はデフォルマションと言ふことに對して、フォルマションと言ふ技法を認めることが出來るだらう。フォルマション(四九頁へ續く)



パブロ・ピカソ作　人　物（1932年）

自然主義の繪畫

モリス・レイナアル

然し私達の言はふとする理由に對して、フォーヴィスムは間もなく不足、寧ろ不安定に殘されてゐる美的なものの曖昧さを明示する、もしも總てのことは言がれ又實行されるならば。更にある倦怠、ある怠惰が現れ初てめゐる。間もなくこの派の作品はただ單なる寫生に過ぎなくなる、何故と言ふならば、二次面的な繪畫の藝術にはまだ作る可きものが發見されたからである。又就中一方では代表的な肉感の藝術への侵掠的な歸還、他方では既成の美術館藝術の誘惑的な魅力が、慢性の又機敏な觀察、物語、自然主義、折衷主義の禮拜の復興に責任を持つてゐたからである。

新印象主義の主觀的な寫實主義から、繪畫を解放することは全く困難なことである。現代の繪畫は、かつて非常に感覺的であつたが、再び純粋に肉感的になつてゐる。マチエールの純藝術的な實驗は、洗場藝術のためとして見捨てられてゐたが、感覺を喜ばせることにのみ適してゐる。畫家は藝術家に奪ひ取られてゐる。又この動物的な肉感性、創作力のある藝術家の感受性にしたすことは、かうした厚肉な、暖い、陰氣な又強烈な色彩の總ての結合を起してゐる。アドルフ・バスラアが非常に綺麗に《油雜布の一派》と記述してゐる、その傾向である。

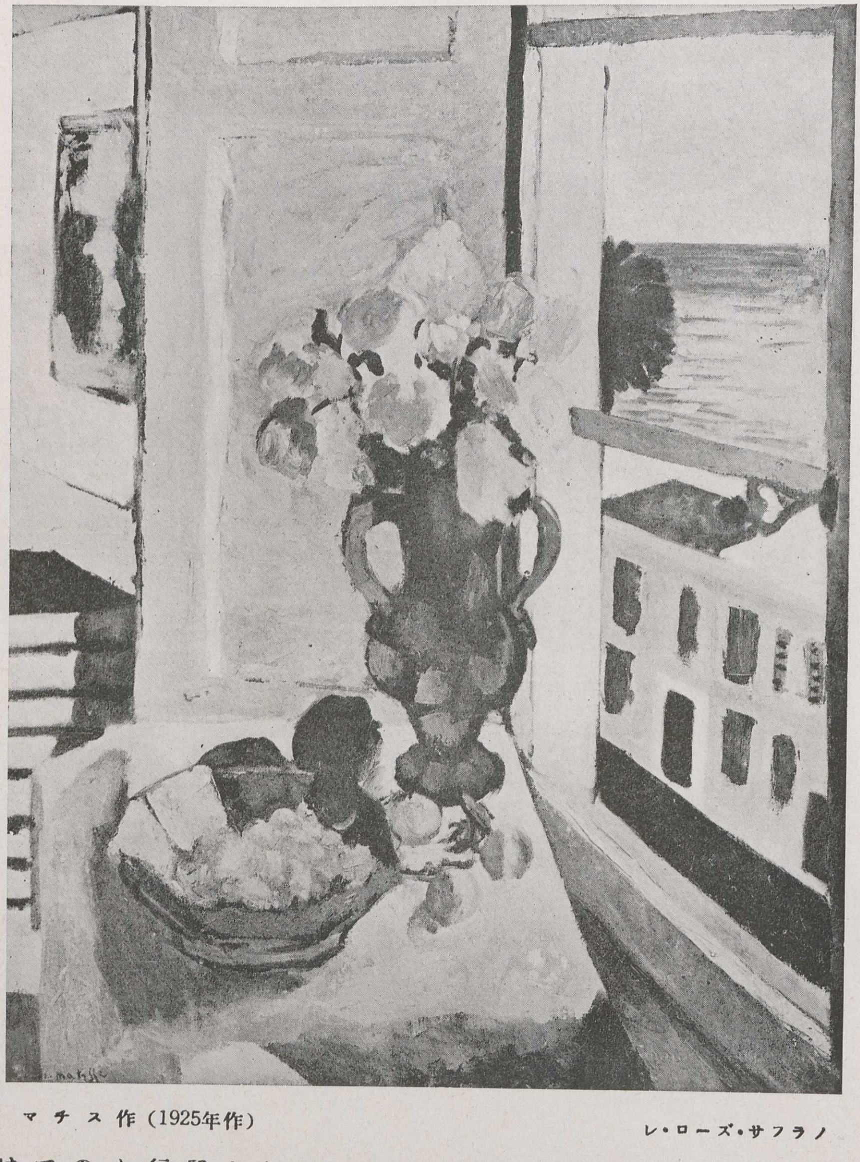


風景　ドラン作

ドイツの《表現主義》は自然と絶縁して、自分の本質と親しく交はることを好んでゐる。それは寫眞を拒否し又自分の情緒だけで指揮された狀況を組立たものである。それは決して自然の外觀を模寫することは企てないが、然し世界の魂と一致して繪畫的に震動したものである。これに反して自然主義は、かうした自然形式を私達の感性を刺戟するものとして縫取つたものである。それは彼等の家僕に止り、それ等を豐かな裝飾、卽ち私達の感覺に刺戟的な、媚藥のやうに動きかけるマチエールの富裕さで取圍まれてゐる。かうした藝術は韻律の感覺、フランス美術の特色ある面影からはるかに遠ざかつてゐる。

然しセザンヌとか、スラアが廢止した心理的な繪畫が、狡猾にも再現し初めてゐることは重要である。私でさへもマルセル・スンバが言ふやうに、マチスの肖像を描いた作品に就て、《尊大な頸》とか《横柄な口》とか言つてゐるのを知つてゐる。代表的な繪畫はマチス自身の意思と誤傳され、總ての大多數が自然な外觀の感覺的な視覺の煽動的な崇拜の一種に復權してゐるやうに、常に誤つてゐる大多數に滿足してゐる。基本的に造形美術の假說である繪畫は、今一度科學的な考察の方法となる。

然し私達は次のことを附加しなければなるまい。卽ちそれが巧に又素質なしではなく推行されると言ふことである。自然派の大多數は惠まれてゐる。事實彼等は非常に惠まれてゐるが、又彼等の信賴に於いて、彼等の《天分》に於いて、彼等は色彩組織を不注意にも浪費し、時として幸にもただ不精に考へられ



マチス作(1925年作)　　レ・ローズ・サフラノ

又手際がごつちやにされる。卽ち不幸にも眼がすぐに疲れる精巧な不規律である。かうした作品に於ける風格のやうに何物かが缺けてゐることは、完結した業蹟の代りにそれ等を恐ろしい見本とする。

彼等は總てのものを混合する、卽ちコロオに於ける崇高なものとクールベエに於ける肉感的な又尊大な總てを。又最も通俗な視覺本能を滿足させようとする彼等の偶然的な熱心さに於いて私達はこれ等の畫家がはるかにだらしなくなり、寫生に安じ、アラベスクを濫用し、遂にバロックの裝飾的なものと、空想的なロマンティクの運命的罰の犧牲に陷るのを見出す。さもなければ彼等は寫實性を堅く墨守するために、總ての外觀に對して、彼等は自然を劇的な興味とし、又樂劇化し、終りにはクールベエ、バルビゾン派、モンティチェリ又はヴァン・ゴークの繼承者を尠しも歡迎しない。



手を拱く婦人　　モディリアニ作

自然派に於けるこの弱點は、疑ひもなく當然眞實に繪畫的な美的政策の缺乏に歸結する事實との運動の歸依者の多くが、繪畫の幸不幸に對して何等の係りを感じてゐないと言ふことは、全く明白である。何故と言ふならば、彼等は全體的な配列に對して優れた趣味に惠まれ、彼等はかの流行の手輕な開發で全く滿足され、それを乘り越えて進まうとする何等の努力をせず、ただ考へられてだ

けゐる目的のやうに思ふからである。明かに二つの線よりも二つの色彩を優美に調和させ、又それ等を單純な效果に一致させた方が、はるかに容易である。何故にナチュラリストの手法に於いて構成的な精神が缺けてゐるかと言ふことは、多少とも自然から借りた逸話の裝飾と激增に彼等を導いてゐる。

自然を縫ひ合せるこの傾向は、あるアカデミックな精神にたどりつくだらう、疑ひもなく自然主義の代表的なものの多くが、折衷主義とも同樣に、美術學校に學んだと言ふ事實に歸着する。それ等の傳記作者は、彼等が間もなくかの有名な學校を凌駕したと、私達を信じさせようとするだらう。が然し彼等はその入學をもつて第一位であると說明するのではない。從つて私達はアカデミックな趣味が、これ等の藝術家に決して後天的な缺點でなかつたことを推論するだらう。彼等の中に樣式化と學校風の素描に親しむ傾向の見出されるのも亦、全く普通のことであるが、他の人の繪畫を反復の基本的な缺陷と同樣に、時として著るしい類推力を描かせる。

この關係に於いて、現代のナチュラリスムが猶太人の感化を受けてゐたことが暗示されてゐる。寫實性の模倣は永遠的な趣味である。然し疑ひもなく、ユダヤ人種の藝術的な傾向は、たやすく喜びと悲しみに於ける人間の性の表現と、敷物藝術の暗示的な贅澤な物質形式の言葉に置換する人間本能に關係する、ビザンチンとか東洋の藝術が一般にさうであるやうに。多くのユダヤ人の美術批評家は、この感化を否定してゐるやうである。然しこれ等の諸氏は、模倣藝術の自然主義的な努力を支持してゐる。而して彼等は烈しくキュービスムの觀念的な傾向と爭つてゐる。從つて



風景　　グロムメール作

ナチュラリスムに對する私達同僚の感化は、私達にとつて優勢なものであつたやうに思はれる。更に藝術に於ける感能主義 le sensualisme を熱情よりも、激烈さを l'impétuosité を根氣よりも、刺戟 la fièvre を熱心よりも辯護してゐる彼等の習慣が、生活と感能的な逸話（ユダヤ人の藝術家が特に好んでゐるやうに）の愛好を著しく堅固にしてゐることは全く明白なことである。

要するに現代のナチュラリスムは左翼のアカデミスム卽ち繪畫の根本的な社會主義一派で、政治に於けるコムミュニスムに關聯するラディカリスムがしてゐると全く同じ位置を藝術に於いて占めてゐる。尠くとも私達は次のことを言ひ得るだらう。ナチュラリストは彼等の先覺者中の最も偉大な造形的努力を變質させ、彼等をはるかに表現的な目的に形づくるために變質させてゐると。構圖、素描、彩色の技術は彼等によつて、今までは觀察の文學的規準に從屬させられてゐた、卽ち彼等の繪畫はマネの繪畫に就てベルト・モリゾオ Berthe Morizot によつて作られたその驚く可き特徴の完全な表明を供給するだらう。もしもモリゾオが君の日陰を維持するために、どの側に日除けをするかを君に尋ねたならば。



帽子をきる女　スーチン作

もつと左翼のアカデミスムに就いて述べるならば、現實的な記憶の絶えない彼等の反復であるにも拘らず、模倣的な藝術を一般に愛好してゐるナッチュラリストと折衷的なレアリストが、ここかしこである光輝ある小片を成就してゐるが、然しそれはクールベエ、ドラクロア、セザンヌ、ヴァン・ゴーグ、ルノアールに對してで、ベンヂァマン・コンスタンがドラクロアに對してジュール・ブルトンがミレエに、カバネエルがアングルにまたボナアがコロオに對するものをのみ、私は考へてゐるに過ぎない。

フォーヴィスムの努力は失敗したが、その好結果は延引された。卽ち自然主義的並に折衷主義的な中絶の排除の後に、その學說の純

粋さは、はるかに完結した發展を應當した。又それは、キュービスムにとつて、現代の藝術を若返らせる課業をあてがはせてゐる。

デュノワェ・ド・スゴンザックによつて、ナチュラリスムの缺點と最も特殊な性質とを結合して他の藝術家が彼等の技巧的な才能と強壯な又正しい素質によつて彼等自身を區別してゐる。

それは甚だ濃厚な繪具の辛抱強い碎革器、ブウシュである。彼はイギリス人が著しく陰欝なルオルのカンヴァスに向つた一つの物語を思ひ出す、その人はマッチをすつて、それを繪にさしかけたがやがて冷淡に《おやすみなさい！》と言つて吹き消した。グロムメエルは自分の繪をフラマン風に又スペイン風に劇化し、印象的な荒々しさを持つてゐる。從つてそこにはシァボオ、エミイル・シァルミイ、シァルルマニュとル・フォーコニエがゐる。ヴァン・ドンゲンはその流行の肖像に於いても亦他のものに於いて尠しも大膽ではない、それは時としてモデルを當惑させ、ピカピカ光る斑な繪畫の襞で、慥かな巧さで描かれねばならない。デュフレエヌは贅澤な通俗的な敷物を織つてゐる。同じやうに通俗的な傳統に於いて、ヴラマンクは活動な魅力のあるロマンティクな風景を描いてゐる。スーチンは



風景　ヂョルヂュ・ルオル作

風格なしに叉食人種の熱心さをもつて、最も驚く可き方法で恐るべきヴァン・ゴークの幻想を誇張するに委ねてゐる。私達がナチュラリストの素描に來るならば、私達はそれが bistrot や遊女屋のパトロンの遊ずきで習練されてゐるのを見出す、その線がまだ幾分アカデミックな跡を示してゐるデリカな又感能的なパスキァンによつて、コンラド・キッケル Conrad Kickert も亦、食欲をそそるやうな捏物と熱烈な魅力を巧に調理する。さて若手の畫家には、グリチェンコバラ・ルヴロス、テヴァンネ、リシェパン、ユゼ、トムサン、ムラ・ミュテ、クレエメニュ、ヂァン・サン・ボール、マネ・カス、キコアンとテレホヴィッチがゐる。

★



少　女

アンリ・マチス作（1906年作）

この作家達のナチュラリスムは、はるかに著しく動物に似合つてゐた。私達はそれが形式に於いてはるかにロマンティクで、プレ・サン・ヂュルヴェ派（その主要精神は畫家ルートルイルであつたが）として知られてゐる一群に於いてはるかに社會的であるのが知れる。

ルートルィルはプレ・サン・ヂェルヴェ地方の小屋に極小の收入で生活してゐたが、一九二五年に若くして長逝した、非常に短かい痛ましい生存の後に。一九一六年に、彼は《合理的な精神錯亂と社會的な精神薄弱に冒されたもの》として軍法會議で知られてゐた。彼の友人は畫家のピレット、アンドレ・マッソン、ショタン、ケイラアルであつた。他の藝術家、ダヴィ・ベアトリス・アッピア、サブロオ、クラィンとド・ブリュンホフは彼の研究卽ち彼が文學で私達に殘してゐる思想を發展させたのであるが、それは

ヴァン・ゴーグの福音主義的な幻想に似てゐる痛ましい又社會化するナチュラリスムの辯護の雄辯である。

《私が何を創造しようと試みるかと言へば、それは通俗的な、もはや貴族的な藝術である。

《私は藝術を私達の感受性の構成と考へ、油繪を一つの習作でレアリザションでないと考へてゐる。

《未知の自然並に萬物の相對を論じてゐる人は、獨學の無比の方法とかうした構成的な實驗に於ける彼の個性の完全な表現を見出すだらうと私は信じてゐる。ただ彼の感受性（言ふまでもなく視覺的な要素、眼が私達の感官の最も感じ易い又高級に完成されてゐるが、と言ふ名稱で表現される）のデリカさの注意によつてのみ、彼が無限の熱情、決心、拒絶をもつてその仕事を勉强するならば。

《この意味に於いて繪畫は無政狀態に穩かに關係する。

《繪畫は自然と畫家がその感受性を通して認識したものとの間に存してゐる關聯であるが、その最も偉大な眞理、純粹さと豐富さに對して、それは出來るだけ直接で意識的であるべきで、從つて私達はどの刺戟も瞬間も一杯に實現し又それに新しい獨自な描出（從つて法式的でない、空想的でも、模倣的でも、キュービストでも、ネオ・クラシィクでもない繪畫）を與へるだらう。》

たとひプレ・サン・ヂェルヴェ派の作品が、ルートリュイルの通俗的な社會的な意圖を專ら固守しなくとも、彼等は貴族的な美術に對する總ての讓歩をさけ、その最も悲しい外觀に於ける人間性の繪畫を惹起してゐる。この畫派の素朴な作風は人氣のあるパリ郊外のそれである。ここのきたないランプの光の下で、私達は貧民窟、病院、バラック、工場の煙突の總ての悲慘なもの、どこでも貧乏の出沒するところ、病氣、アルコール、やつれた叫聲と苦しい顏、ただ墓場にだけしか花の咲いてゐない土地。言ふまでもなく、これ等の印象は泥だらけで陰氣な調子に、横ぎつた線條、變形した面で描出されてゐる、又、バスラアに親しい《油雜巾》で掃はれてゐるが、この生き生きした藝術は常に死すべき慘めなものである。

★

レアリスムの他の形式は、一般に言はれてゐる心理學的研究に表れてゐる。純然たる《物理的な》特徴にとつて、尊大な頸、横柄な口等、又社會的な特色は、心理學的な特徴の研究を繼承してゐる。ドミエとロートレエクは、觀察の高く熟達した藝術家の好みに於いて、クールベエとヴァン・ゴーグを置換する。かうした中に痴鈍なブルジョアジィの懲しめをもつゴエルグがあり、アントラル、ディニモン、ヴルテ、シァルル・ラボルド、害毒の分析者、ロートレエクから糸を引くドイツのグロスツ、又彼はドイツの缺點の野蕃な批評家として、フランスの藝術家の多くに著しい感化を及ぼしてゐる。（青柳秀夫譯）

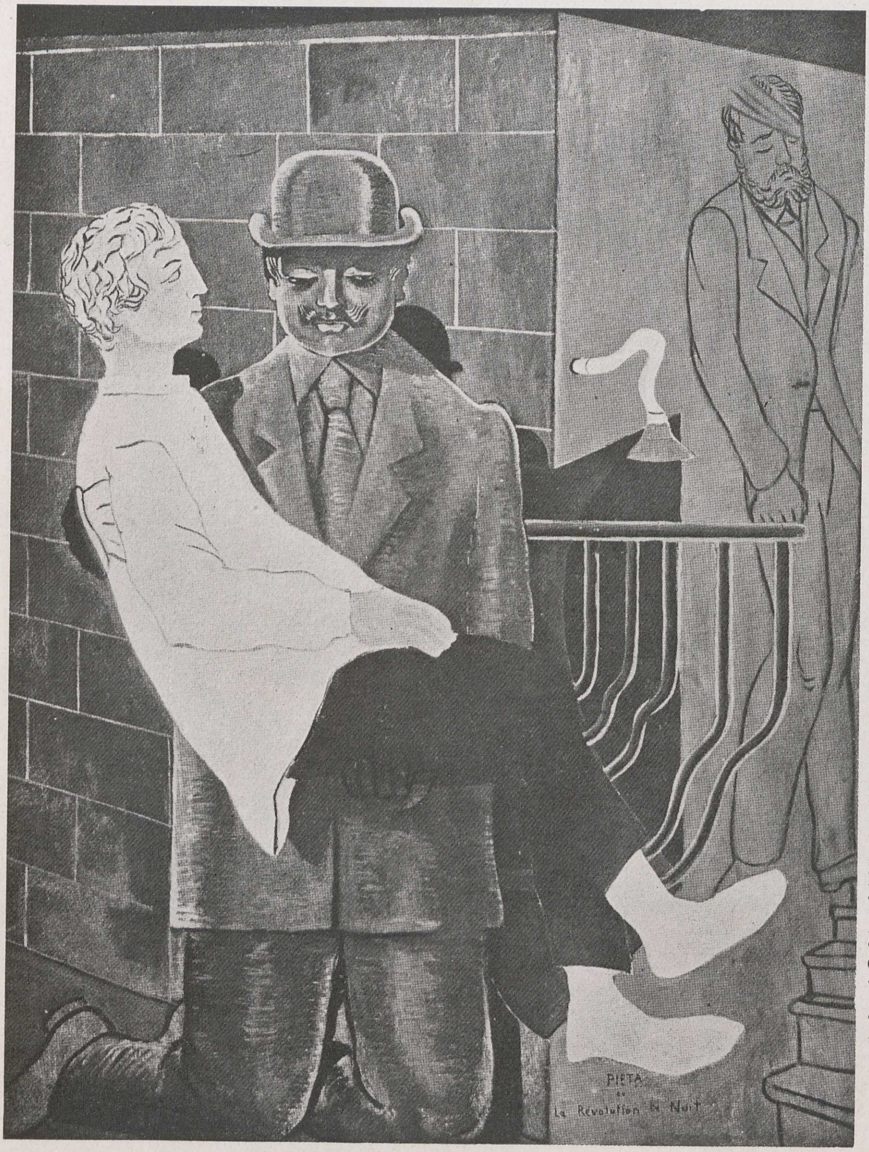
（四一ページより）　formation は繪畫面を繪畫としてフォルメ former（形成）する技法であつて、そこには何等のイミタシォンをも豫想してゐない。

私達がデフォルマシォンと言ふことを考へるにあたつて、イミタシォンを注意したのは、それが常にデフォルメするボスチュラアトとして考へられてゐるものだからである。從つてデフォルマシォンは形式に於いても、また色彩に於いてもイミタシォンと言ふ限界概念を持つてゐる。フォルマシォンと言ふことがタブロオと言ふものをボスチュラアトとしてゐると同じやうに。

マックス・エルンスト論

アンドレ・ブルトン

寫眞の發明は、繪畫においても、詩においても、古い表現樣式に致命傷を與へた。後者にあつては、十九世紀末に現はれた自動筆記 l'écriture automatique が思想の眞の寫眞であつた。畫家たちがそれまで志してゐた目的を、盲目の機械が正確に達してしまつたので、彼等は輕卒にも外觀の模倣を破棄しようと考へたのである。存在する諸要素の結構を常に改變しようとする人間の努力は、不幸にして新しい要素を一つだけそれに加へることに費されるに過ぎない。地上の何ものをも介在しない風景畫といふものは吾々の想像力の及ぶところではない。其處に先天的に感動的價値を否定する吾々は、それを喚起することを拒むことになるからである。また或る對象の、全く一定した繪(商品目錄のステロ版がそれだ)や或る言葉を、宛もそれを一新しなければならないやうに變へようとするのも無益な努力である。吾々はこれらのものの意義 acception に就ては諦めなければならない。そして最後に吾々の氣に入つた順序にしたがつて、それ等を配列し、統一すればよいのである。象徴派や立體派が坐礁したのは、この重要な自由を彼等の範圍內で誤認したためなのである。



マツクス・エルンスト作　夜の革命

絶對的な一つの時間や空間を信ずるやうな觀念は消滅しつつあるやうに思はれる。ダダは近代を氣取らない。同時に、與へられた遠近法にしたがふことを無益なことだと考へる。その特質は、言葉に醉ふことと同じくマチエイルに執着することを極力避ける。しかしながら不可思議な能力は吾々の經驗の領域を出ずに、遠い二つの實在に到着し、その接近によつて或る火花を發せしめ、吾々の感覺の範圍内に、他のものに劣らぬ力强さと浮上りとをもつて抽象的の圖形を與へ、そして吾々から、照合の法則を奪ひ、吾々個有の記憶を追放するのであるが、これこそ彼を一時ひきとどめたものなのである。この不可思議な能力は、或る詩人以上に、すなはち幻像やその彼方のものの知識を持つことを餘儀なくされないやうな種類の詩人以上に、幻像とプラトン的な關係を保たしめるものではないであらうか。

吾々にはまだ、三一致の法則に似た幾多の法則に制裁を加へる義務がある。今日、吾々は映畫のおかげで、一つの畫面に機關車を到着せしめる手段を知つてゐる。高速度撮影機や緩速度撮影機の使用が一般化され、また槲の樹々が湧出し、羚羊が飛翔するのを見慣れるやうになると同時に、傳へ聞いてゐる地方の天氣を極度の感動とともに豫知するだらう。そして間もなく《見てゐるうちに》といふ表現法は、吾々にとつて意味が無くなるであらう。換言すれば、最も微細な變化をも意識すると同時に、誕生から死 （六〇頁へ續く）



果物を持つ女　マンケ作

オシップ・ザツキンの藝術

アンドレ・サルモン

彫塑家 オシップ・ザッキン Ossip Zadkineの仕事場は、私にもつともうるはしい思ひ出を殘してくれたものの一つである。私は、そこを、たいへん愛し、ただしい期待に溢れて、訪問したのである。私にとつては、このアトリエ訪問のひとつひとつは、脈を追ふてゐる彼の次々の作品と同じ印象を植えつけてゐる。オシップ・ザッキンはおそらく、毎日ひとつの發見をした。それで、彼は自分自らに對して誠實でないといふ大方の一致した結論をさへ生むにいたつた。しかし乍ら、彼の作品を一々想ひおこして見るがいい。それは常に



オシプ・ザツキン作　　人　物

合理的な新しさであり、處女作、その最初の表白に於てのやうに、若々しい、熱情に充ちた藝術家の新しさである。オシップ ザッキンは、凡そ、一個の野蠻人として、私達にむかつてきたのであり、この野蠻人は、この私達の文明の中に、その故鄕である森林を背負つてゐたのである。さうして、彼は、この森林から、木を伐り出しては、新しい偶像をつくりはじめたのである。

その後、彼は、どうした道を歩んできたか。彼の作品をつらぬく高いロギークや透徹性は那邊にあるか。たとへば、大戰の當初、創つたその造形作品に於てさへ、依然相變らず目ざしてゐたもの。彼のアトリエの中では、すべての人々が、石像化の姿となつて生きてゐる。ピタゴラスの耳には、石の言葉もわかつたといふが、このアトリエでは、人は、この立ち並ぶ像の聲をきくであらう。私は、ここではじめて、こうしたうるはしい姿に接したのである。そこでは時間と空間とが、最高の調べの中に、生命づけられて居り、しかもそれは、一個の聰明なブルッセル藝術家のこの家屋とぴつたり一致をしめしてゐた。私は自分にもわからないやうな衝動に驅られて、ザッキンに問ふた。それに對して彼は次のやうな諳示的な答へを以てむくひたのである。《なにも、かも私達には、許されてゐるのだ。結局、私達は、なにも恐れる必要もないのだ。私達は傷手を負ひ、この時代の巨大な拒絶に直面しながら、そこから勝利者としてすすまなければならない。この時代は、かやうな作に共鳴もしなければ、理解することも難しいのだから。事實、今日まで、否定され、非難されてきた。自分自らを表現自體にのみ限局づけるためには建築家に於て、充分計畫づけられた平面の純粋表出のために、他のすべてを犧牲にし、畫家に於ては、その素材を擁護して、その諸變化を拒否しなければならない。ありがたいことには、私達は、私達の習慣によつて新にせられる一個の規定的な幾何學の主である。私達には發見することの自由が殘されて居り、これに思ひをひそめることによつて、敢て、バロックや、ロココの前に手退ろぐ要を認めない。》

彼の唇から洩れ出るこれらの言葉をきいた私の喜びを讀者は察知するであらう。こうして、私は長い間この友のために味方してきたのである。なぜなら、彼は、今日では勝利者ではあるが、一九〇五年から一九一〇年時代の謀叛人であり、逃避者でもあり、無頓着者でもあつて、他のすべてが、革命による一般的な手法に力を注いでゐる際、彼は決して古典主義的方法より他一切を認めることをしなかつたのであるから。

最も始まりの時代——敢へて云ふならば——ザッキンが感動したスキーチア人のやうな方法で、森の巨人に近付いてゐたとき、認識が感情に屈服してゐた最も始りの時代から、ロダンすら克服できなかつたかの懷疑の感情が彼の中でいきづいてゐたのである。

彼は、最初から、彫塑家の完成は、〈彫むこと〉〈作り出すこと〉と、本來の〈模造すること〉との間に存する區別を明確に把握するところからくると考へた。しかも、彼はそこから〈彫むこと〉に優位性。を付與した。なぜなら、〈模造すること〉は、單に裝飾的原料を得んと努力する一個の手段に過ぎないのであるから。

オシップ・ザッキンは〈彫むこと〉の構成的な本質を攻究したが、彼にとつては、〈彫むこと〉とは、光線を媒介として複合化されたところ以外にはなかつたのである。彼は屢々くり返して云つた。〈彫刻上のどんな仕事でも日沒の後には無駄である。〉と。

オシップ・ザキンの最初にあらはれた種々な硬さや苦澁は、在來のその模造體驗に對する否定から來たのである。彼は、現代の最も優れた建築家の場合のやうに、その構造を創り出すのに、裸出の光線の飛過する點でしやうとしたのである。すなはち、表面の戲曲化に立ち返らうとすることであり、それは、何等幻想的なものでもなく、修飾的なものでもないことと洞察することにあつたのである。たとひ、ザッキンの藝術は貴族的なものであり、又、すべての通俗的な妥協を拒けたにしても、それは、只わかる人だけに到達する寡默的な美から決然とながれでたものである。彼の藝術は言語の上で、明瞭且つ理解できる事物の秩序に入る。——オシップ・ザッキンは十五年前に巴里に來た。それはいはば彫刻のため平靜をぬすむためであつた。彼はその目的を考へるのにピカソすらわづらはしたので

ある。たゞ、彼の仕事を守り、彼の味方となつて、彼が意圖した彫刻上の目途を示してくれたのは詩人であつた。彼が一般に認められ、ポピュラアになつたのは未だ最近のことである。

彼のアトリエの中では、完成されて、公開するまで到つてゐるたくさんの像が犇めきあつてゐる。官廳に於けるささやかな蒐集。さうして巴里の庭園のたゞ中にその效果の積極的或は消極的を問はず打ち建てられた彫像。その中にあつてザッキンの藝術は現實に、生動し、彼の位置を見出すことができる。さうして、この前を通行する人々は、光に對する古くからの無智を打ちすて、この



ヂォルヂォ・デ・キリコ作　室内の滅亡

すべての形式の支配者によつて、育まるるのである。そのとき、ザッキンとの結合の純粋な靈感によつて、一つの新しい要素、それは全く崇高であつて、明白な神話に比せられるべきものに到達する。

このミトロギイこそ、誤解の中で、自由に生きぬいた若き巨匠が把握することができたところのものであり、たゞ感受性のみで判斷することができるところのものである。

彫塑家は、公園や街路に於ける公衆性といふ點で、畫家以上に適切である。この時代の敍事詩人たるには、この使命に思ひを致すところあらねばならない。

（神保光太郎譯）

マニフェスト・デュ・シュールレアリスム

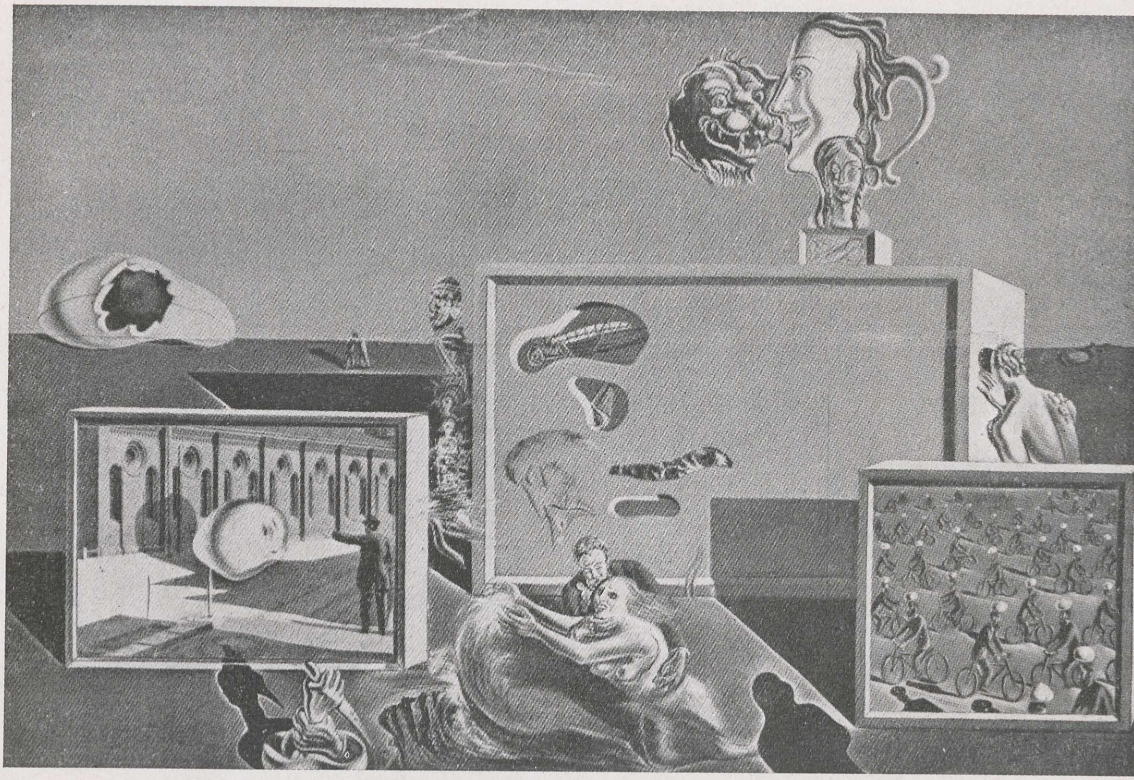
——超現實主義宣言書(一)——

アンドレ・ブルトン

生活に對する信用がすすんで、結局生活は一時的のものに過ぎない、これが實生活である。といふところまでくると、遂に生活に對する信用といふものは失はれて終ふ。あくまでも夢想家であるこの人間は、日に日にその運命に滿足しなくなる。そして彼は使用するやうに導かれてゐた物をめぐるのに苦痛を感じ始める。彼の無關心によつて渡されてゐた物をめぐるのが、或は彼の努力によつて渡されてゐた物をめぐるのが。不斷の努力によつて、何故なら彼は働くことを承諾してゐたから。少くとも、運命を彼はこれを運命と呼んでゐる賭することを嫌つてはゐなかつたからである。いまや彼の役割は、大きな謙讓である。彼は笑ふべきアバンチュウルの裡に獲た幾人かの婦人を知つてゐる。彼等の貧富は彼にとつてはその何物でもない。彼の關心事は、生れたばかりの子供に對して殘つてゐるのである。彼のこの道德意識の是認されべきことは、私も勿論否みはしない。もし彼がまだ幾分でも聰明であつたとしても、彼はそのとき幼年期を顧ることが出來るばかりだ。それは養育者によつて臺なしにされてゐるが、大體として魅力に滿ちてゐないこともないのである。そこに、常識的な嚴格さがないといふことが、彼に同時に導かれるいくつもの生活に望みを殘すのである。彼はこんな幻影



ハンス・アルプ作　コラアヂュ



輝ける喜び　サルヴアドル・ダリ作

の中に根を下す。彼はあらゆる物については、束の間の、極端な簡易しか識らうとはしない。毎朝、子供達は何の心配もなく出掛ける。すべてのものは身近にある。物質的な條件の最も惡いことはすぐれたことである。森林は黒か、または白である。人は決して眠らないだらう。

しかして、人がさほど遠くへ行けないのは眞實である。それは、ただに距離が問題なばかりではない。いくつもの壓迫が重なる。人は讓歩する。かちうべき土地の一部を放棄する。この無限であるべき想像力を、人はもはや效用專制の法則に從つて動かせないのである。想像力は永い間この下等な役割を擔當することは出來ない。二十年目位には一般に人間を光のない運命に放棄しようとするのである。

彼はそこかしこから身をとりなほさうとするが、そのときは遲い。彼は殆んどそれに達することは出來ないだらう。彼は次第に生存理由が彼に缺けてゐるのを感じてゐるのである。彼は戀愛の場合のやうな特殊な高さに自らを見出すことが出來なくなつてゐるのである。これは、今迄、彼が肉體と魂を實際的な命令的な必要に隷屬せしめてゐたからである。その必要は人がそれを見失ふことだけに痛痒を感じる。彼のあらゆる擧動は餘裕を失ふであらう。彼のすべての思想は包容力を缺くであらう。彼は彼に起ること、起るだらうことについて、この事件と似たやうな澤山な事件と結ぶものをしか想像しないだらう。彼が與つてゐない事件、無關係の事件である。彼は他の事件よりも結果に於てより確かな事件の一つの關係に於て判斷するだらう。が彼は如何なる理由に於ても、そこに彼の救ひを見はしないだらう。

想像力よ、私は殊におまへの好きなのは、おまへが容赦しないところだ。

自由といふただ一つの言葉が、なほ私を熱狂させるところのすべてのものである。これは、漠然とではあるが、古い人間の熱狂的な信仰を保存するに好適のものと、私は信じてゐる。この言葉は、たしかに私の正當な唯一の希望に應ずるものである。われわれは數々の不幸を繼承したが、その中に〈精神の最も偉大な自由〉が殘されてゐることをよく識る必要がある、われわれには、その自由を甚だしく濫用しないことが肝要である。想像力を奴隷にして了ふことは無智にも幸福と呼んでゐるところのものについてなされる場合でさへも、その奥底に於て、至上の正義によつて發見されるすべてのものを自ら失ふことである。ただ想像力だけが〈ありうべき〉ものを教へるのである。想像力は怖るべき禁止を取除くに相當十分なものである。また、私が誤ることなく、〈あたかも更に誤ることが出來るかのやうに、〉身を委ねるに十分なものである。想像力は、どこに惡化しはじめるのだらうか？ そして精神の安泰は何處に停止するのだらうか？ 精神にとつて誤謬の可能性は、善行の偶發性よりも增しではないのだらうか。



イヴ・タンギイ作　アンスピラシオン

狂氣は生き殘る、〈祕める狂氣〉とはよく言つたものである、この人やそのほか、法律上誰れでも知つてゐる。實際狂人は、咎むべきほんの僅かな行爲のためばかりに監禁されてゐるのである。しかも、これらの行爲なしでは、彼等の自由〈人が彼等の自由と考へるところのもの〉はあり得ないのである。ある程度に於て彼等は彼等の想像力の犧牲だとすれば、想像力が彼等をして若干の規律違反へと驅らしめたといふ意味で、この手合はその規律の外では狙はれてゐると感ずるのだが、私は知るために、すべての人間の拂はれたところのものを想像力に一致せしめようと待ち構へてゐる。しかし彼等が、われわれが彼等

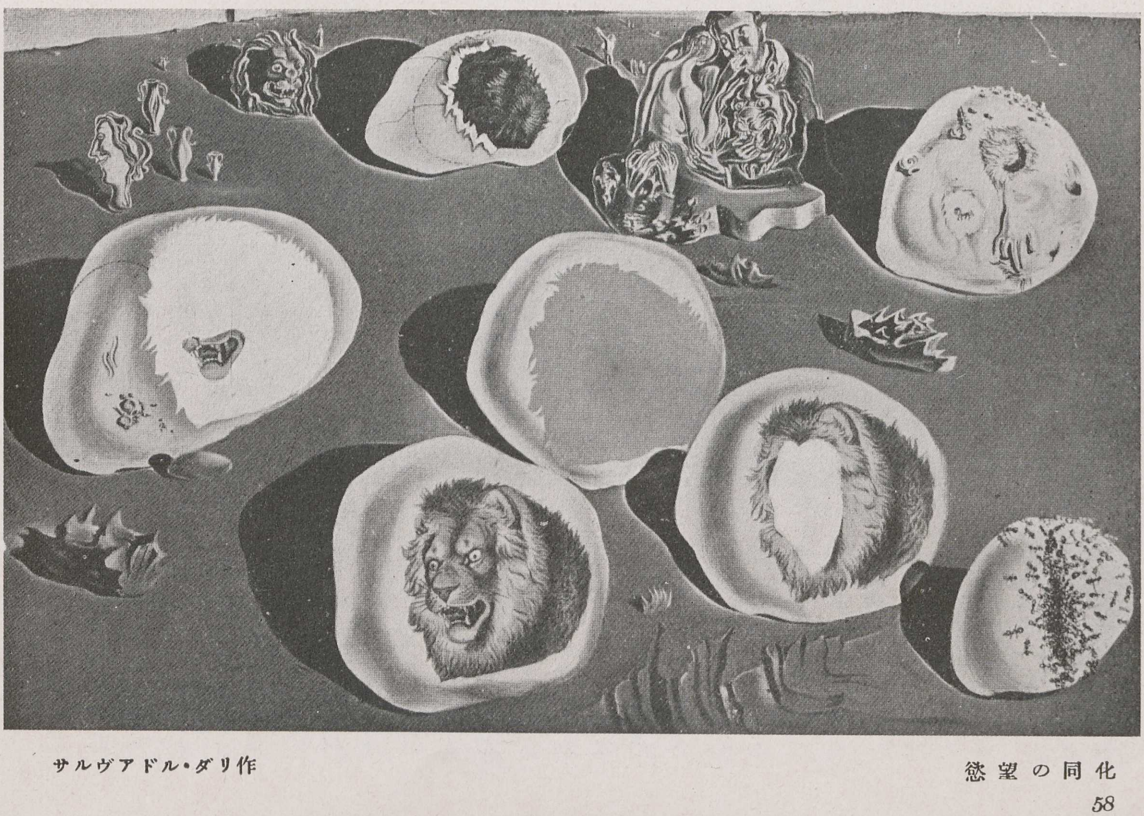
の上にもたらす批評に對して示す深い超脱は、彼等に課せられる種々な懲戒を見給へ、彼等は彼等の想像力の中に大きな慰藉を掬みとつてゐることを假定していい、また彼等の熱狂を彼等に慣するものとして相當味はつてゐると考へていい。そして、實際、幻覺、幻影等々は他愛のない享樂の泉ではない。最もよく整理された肉感は、そこにその役目を見出す。私は毎晩、テエヌの《智性》の最後の數頁の稀代な悪事に耽るあの美しい朝を人づぎよくすることが出來る。狂人の打明け話、それを喰つてなら一生涯を過すだらう。彼等は細心な誠實ある人達である。彼等の無邪氣さは、私のと異らないコロンブスはアメリカを發見するのに幾多の狂人と一緒に出發しなければならなかつた。見給へ、どんなにあの狂氣が團結を、そして耐久をもたらしたかを。

★

狂氣が、われわれに想像力の旗を半旗のまま掲げることを強ひるに違ひないからと言つて、それを怖れるものではない。

レアリストとしての訴訟はマテリアリストとしての訴訟があつてから審理を要求する。もとより、前者より詩的な後者の人間のために、たしかに、言語同斷な傲慢を、決して新事實でないむしろ完全な失墜を含んでゐる。何よりもスピリテュアリスムの馬鹿げたある傾向に對して、幸福な反動をそこに見るのはふさはしい。ともあれ、それは思想の一向上とは相容れないものである。

これに反して、サン・トオマからアナトオル・フランスに至るまでの實證主義に啓示されたリアリストの能は、私には大いにあらゆる精神的な飛躍發展を妨げるものであるらしく思はれる。私はそれを嫌ふ。何故ならリアリストは中庸と嫌惡と空虚な滿足から出來上つてゐるからである。今日笑ふべき、恥づべき書物をつくるのはリアリストだからである。（未完）



欲望の同化

サルヴアドル・ダリ作

マルク・シャガルの風貌

——藝術家の風貌集（2）

中山巍

數年前のことであるが、日本にゐる里見君からシャガルの繪を一枚買つてほしいと言ふ手紙を受けとつた。適當な繪はないかと探してゐたが、ある日某畫商で《老船長》の繪を發見した。かねて私もシァガルの繪が非常に好きで、作品は見てゐたが一度會つて見たいと思つた。そこでこの畫商の女主人に紹介を求めると心よく承諾してくれた。その紹介狀を手紙に封じて、面會の時間を問ひ合はせたすぐ返事をくれたので、リュ・デ・パン（ブーロニュの森の裏にある）に行くために、ボルト・サンクルーまで電車で行き、終點から探し初めたが、露路が多くて解りにくい。やつとのことでリュ・デ・パンを發見したが、すぐそこには實にモダーンなアトリエがあつた。然し、それではなく二三軒行くと小さな茶色の石で築いた二階の家があつた。それがシァガルの家で、鐵門を開けると二階屋の主家の横に、納家がある。そこには手製のカンヴァスが椽にはまつて澤山置いてある。その横



マルクシガルの肖像

に小さい玄關がある。彼が好んで描いてゐる愛孃が二階から降りて來たので、來意をつげると、心よく迎へてくれた。サロンに入ると彼の傑作の百號二百號が、あの故郷とかチュイフとか家畜の行進、マダムの肖像等が、懸つてゐる。片隅には本棚が置かれ、その反對側には小さい圓テーブルがあり、その上にすみれ〈パンセ〉の花を一杯さした小さな花瓶がのつてゐる。

主人シャガルが二階から降りて來たが、チヂれた前髮を下したサンパチックな風貌である。よく訪ねてくれたと喜んでくれた。我が最初にヴラマンクを訪ねた時に、シャガルの二重肖像を賞めてゐたことを話すと、非常に喜んで〈本當か？本當か？〉と尋ね返した。シャガルは色々意見をのべた。

〈自分はロシア人で東洋的な點で君達と似てゐる。自分の精神（エスプリ）はアジヤティクだ。然し藝術にはフロンティエ（國境）がない。從つて君達でも僕でもフランスに來たつて、氣持が自由だ〉と。この話を聞きながら、私はこの間日本の友人のために《老船長》と言ふ繪を買つたが、あれは本物ですかと尋ねた。すると彼は〈本的です私は覺えてゐる〉と言つた。その繪の裏に繪のあるのは、當時貧しい彼が夜店で古いカンヴァスを買つてゐたからだと言つてゐた。

私はこんなことを尋ねて見た――あなたは繪を描く時に對象物を見るのか、それともイマヂナシオンに始終するのですか。すると彼は次のやうに答へた。――自分は本當のレアリストだ、決してイマヂナシオンでは仕事をしてゐない。本當のレアリストと言ふものは机の上の六つの林檎を描くのがレアリストではない。その對象物を見て作家の心に感じたものを描くのがレアリストだと。

シャガルはまた、ブルゴールに旅行をした時の話などをしてくれた。その後數回彼を尋ねたが、これは最初の訪問の印象である。

（五一頁より）までの徑路をほんのかすかな、一瞬にも足らない間に知覺するだらう。これを拳鬪試合の練習に適用すれば、自分の姿を見ることも容易であると同時にこの方法は危險にも吾々の苦痛の機能を無力にしてしまふかも知れないのである。このやうにして吾々は、いつかは同一の法則を脱れるやうにみづから急いでゐるものではないと誰が斷言し得やう。

マックス・スエンルトは、靜物に對する僞りの神祕主義と別れ、吾々の眼前に、實に魅力的なフィルムを展開するが故に、吾々の内的生活を底の底までも照しながら微笑の優雅を失はないが故に、吾々は彼において、躊躇なく、無限の可能性を持つ人間を見るのである。　（瀧口修造譯）

譯者註　この論文は（LES PAS PERDUS) 1924. から譯したものであるが、一九二一年五月に開かれたエルンストの展覽會のための序文である。

Les Expositions

國畫會第八回展（東京府美術館）

國畫會は繪畫彫刻の外に工藝と版畫の部門を持つてゐる。その孰れもが面白く感じられた。特に工藝でバアナアド・リイチの回顧展を企てたことは面白い。然し私達はここで特に繪畫版畫だけを取扱ふことにする。

川島理一郎氏の「臺灣歌妓」は面白い。寫生風ではあるが、畫面の取扱ひ方に雅味がありて、色彩も美しい。柏木俊一氏はナチュラリストであるが、「丘と森」は構圖も面白く、良い作品である。ただ空の取扱ひ方はもつと研究されたい。河野通勢氏の「散策」は努力の作らしいが、構圖が失敗してゐる。十九世紀風の人物を描いて、明治初年の洋風を思はせてゐるが、畫面をもつと繪畫的に取扱ふ必要がある。宮田重雄氏の「少年」はスーチン風をねらつてゐるのかも知れないが、常識的で面白さがない。武者小路實篤氏の進歩には驚かされる。然し筆達者になつた「靜物」よりも、私は「裸婦」の繪としてのよさをとりたい。村上英明君は非常に好くなつた。然しまだ畫面全體としての效果に研究の餘地がある。

仰木ゲルトルード氏の刺繡は、繪としても中々面白い。ある人は大人の自由畫だと言つてゐるが、それはたしかに至言ではある。然しそれは一面にこの作家の良い特色を物語つてゐる。こんなに樂に日常の生活が繪になることは、やはり簡單には出來ない。ヂアンルの作家として見ることも出來ると思はれるが、この原因がもつと繪畫化される時には、特異な藝術が開けるだらう。パステルも面白いが、私は刺繡の方が技巧のまづさがあつて良いと思ふ。これで日本のモテイフが自由に取扱はれることを望みたい。仰木茂氏の作品にもユトリロやボンボアあたりを思はせるルアール・ボピユレの香がある。これは決つして惡いことではない。そこに畫家の高い精神と美しい歌があれば十分である。

大橋孝吉氏の風景は畫としての面白さがない。大淵武夫君も技巧的になつただけに面白さがなく、ヴイヴァンシテが缺けてゐる。椿貞雄氏の作も良くなつたと言へるだらう。私はそのナイヴなところをとるが（例へば晴れたる多の麥畑と稻叢のやうに）然しそれを繪畫的に取扱つてほしい。

梅原龍三郎氏の三點は共に豐潤な藝術的香氣を持つてゐる。特に赤い布を背景にした裸婦は、優れた繪畫的效果を捕へてゐる。徒に大畫面を構成しようとせずに、小品の味の典雅さを求めてゐることは諒解される。然しやはり構成的なタブロオの仕事も見せてゐただき度い。これは望蜀の望みであるかも知れない。武野章氏のガラス繪二點に興味を感じた。まだ繪として特筆する仕事になつてはゐないが、ああしたマチエールを選ぶと言ふことにある感興ををぼへる。東洋のガラス繪も職人達の努力でかなり面白い仕事をしてゐたのが、現代の畫家に忘れられてゐるのは惜しい。

版畫ではかなり注目すべき仕事が見られるブブノワ女史の石版はデコラテイフな面の取扱に面白いものがあり、モテイフの捕へ方即ち見る角度の面白さが感じられる。平塚運一氏はやはり版畫の方が優れてゐる。「山麓の製材所」のやうな墨づりには、面白いリズムが感じられ、「段々畑」のやうな彩色には形の面白いリズムがある。このリズムが單純化され、效果的に集中されるならば、日本の傳統的藝術に一新面を開くだらう。物よりも畫面への考察がつまりフォルマシオンの研究が必要であらう。川上澄生氏のエピナアルを思はせる「陸海軍」も中々良いものを見せてゐる。かうした純粹素描の製作が重要視されることは、まことに喜ばしい。（四月十八日―五月四日）外山。

春陽會第十一回展（東京府美術館）

春陽會も十一年と言ふ歴史を持つて、今や老境に入つた憾がある。今年の展覽を見てどうも年をとつたと言ふ氣がした。第一會員が熟を持つて努力をしてゐない。一般出品者も會員を見ならつて泰然としてゐる。ある批評家は春陽會をジアポニスムの代表のやうに賞めてゐられるが、あれはジアポニスムではな

く嫌ふべき日本臭と言ふものです。ジァポニスムと言ふものはさう意識しなくとも、日本人の洋畫には必ず現れるものである。藝術的な活動を、また創造力を度外視して日本的な洋畫を求めることは、妥當ではなく趣味に陥るものである。これは識者のとるべき態度ではない。靑山義雄氏の仕事も以前の生彩がなく、別府貫一郎氏の滯歐作にも注目すべきものはない。大澤銀一郎氏の「少年裸像」などは、特色がある。伊藤慶之助氏の仕事も技巧的で、もつとエスプリの仕事を見せてほしい。鬼塚金華氏もセザンヌからゲラン系の作風をとつてゐるが、寫實さも十分でなく畫面もまだ構成的でない。もつとサンチマンの豊かな仕事をしていただき度い。

長谷川昇氏のエロティクな人物畫には、全然好感を持てない。風景の方にはまだ見るべきサンスがある。これよりも小山敬三氏の「白鷺城の一角」の方が優れてゐる。然しこの仕事もまだ構成的な必然さを持つてゐない。サンチマンは十分認めるが、もつと畫面が繪畫的に純粹化され單純化される必要がある。山本鼎氏の寫生的な仕事よりも、山崎省三氏の作畫態度に好意が持てる。倉田白羊氏の風景には、ある新鮮さが感じられた。

墨畫では小衫放庵の「石上」が問題視されるだらう。ある批評家はこの土の描寫を非難してゐたやうであるが、然しこれは考へものである。墨畫に寫實感とか實在感を求める必要があるかどうかと言ふことが問題である。私はこの虚の感じ、その大膽な構想をとるものである。版畫では古川龍生氏の「昆虫戯畫巻」が面白い。

今年の新歸朝作家の中で、最も良い仕事をしてゐるのは、やはり鳥海靑兒氏だらう。その作畫の根據になつてゐるのは、ラプラァドであると思はれるが、もう畫家の個性的なスタイルが生れてゐる。これでタブロォの仕事が十分やりとげられれば成功である。加山四郎氏と山田正氏も努力は認められるが、まだ獨自な藝術的世界が開けてゐない。藝術の世界はどこまでも創造であり表現である。畫家がこの藝術的な精神を無視してゐれば、どれ程努力があつても零である。（四月二十三日―五月十四日）外山。

藤岡一滯歐作品展（銀座・資生堂）

獨立展の十點の作品に比較すると、幾分小さいと云ふ事が、それだけまとまつた感じを與へる。藤岡君の作品は凡てピカリ直系であつて、その科學的な研究が然らしめるのであらうが、繪に苦勞が少ない。部分的な表面色の宜さはあるが、マチエールの重厚さに乏しく、無責任な點が多い。ピカソ風になる以前の作品でらうか裸體習作が二三あつたが、これは又パッションすぎて無構成である。馬、靜物、扇をもてる婦人等色彩の組合せはうまいものであるが、深さに乏しい。アコルデオンはその點しつかりしたものであらう。

（四月十九日―二十三日）狩野。

全關西洋畫展（大阪・朝日會館）

全關西展は關西に於ける二科會系の作家の集團らしい。出品者の多くが二科展の出品者であるやうに思はれる。會場に入ると米良道博君の「濤」と言ふのが眼につく、荒い仕事であるが、生氣があつて作畫態度に好感がもてる。「鏡面挿花器」が面白い。石丸一氏の新しい仕事は注目されるが、まだ作家のものになつてゐない。「第二三」と言ふエルンスト風のものが面白いが、もつとレアリゼしてほしい。「第二一」はマチエールに興味を持つが、もつと繪畫的になるべきである。「第二二」のミロ風のものは失敗てある。モティフは良いとしても畫面を繪畫化しなければ、繪としての生命をもたない。

川口四郎吉君の「葡萄その他」はブラック風の良さを持ち、「鳥と貝殼」はコラァヂュを試みて興味深い。然し畫面の構成としての統一感を缺いてゐる。中谷輝造君の「母子水浴」は昨年の仕事から全然展開を見せてゐない。松田忠一君の「漁婦」とか野田加一郎君の「裸婦」は共にスウヴェルヴィ風で個性がない。坂本英夫君の「廊下にて」にはデュフィ・キリコと言ふ感じであるが、これから個性を展開すれば面白い。瀬尾進君の「林と塔」は構圖的に失敗してゐるが、素質に良いものがある。小林眞君の「友」ももつと寫實を深めなければいけないだらう。

金税主税君は一つの風格をもつてゐる。「婦人像」が繪として優れてゐる。デリカさがサンチマンタァルに脱しないやうに畫境を開くことを望みたい。深さと強さと高さが加はれば良い畫家になるだらう。藤井二郎君の特別出品は面白い。昨年の二科で見たよりも風景が多いことを喜ぶ。現在の（六四頁に續く）

Bibliographie

子供の繪の觀方と育て方

（楢崎淺太郎氏・上坂雅之助氏共著）

この數年來私も子供の繪の研究に從事してゐるので、本書はかなり期待をもつて讀んで見た。それは心理學者の楢崎博士と、畫家上坂氏の共著だからである。勿論この書物は傍題の示すやうに「圖畫教育革新序論」とあるやうに、一つの序論と見るべきだらう。然し素直に言つて、これを讀了した私はかなり大きい失望を感じずにゐられなかつた。何故と言ふならば、それには次のやうな理由があるからだ。

先づ第一に本書は心理學者楢崎博士が加つてゐられるにも拘らず、子供の繪に關する從來の心理學的な研究が使用されてゐないと言ふことである。例へば子供の錯畫時代の研究にしても、シュレブラアの研究等を併論してほしい。あれだけの僅少なしかも時日の不明な資料で推論することは、學的態度として妥當を缺いてゐると思ふ。私も數百枚の發生的な蒐集をしてゐるが、どうも同意出來ないものが見出される。またその後の時代にしてもケルシェンシュタイナアやバアトとかヘッツエルの研究等は參考にされて良いと思ふ。私は教育家でも教育學者でもないから、教育問題を論じる資格はないが、圖畫教育を論ずるのである以上、その圖畫の學的な研究の結果を、正確に嚴密に教育的に論じてほしい。圖畫そのものの研究が正確でなければ、そこから生れて來る圖畫教育論に信を置くことが出來ない。然し本書の場合、その教育的な考へ方は大體肯定出來る。ただその資料の取扱ひ方に不滿を持つものである。

次に第二の理由は、上坂氏の繪畫理論に關する知識である。畫家は繪畫の技巧家ではあるが、繪に關する學者ではない。上坂氏の理論は實に誤解と獨斷に脫してゐる。そのためにまた楢崎氏の思索が混亂してゐるかのやうに思はれる。一つ一つ頁を指すことはこの紙面では許されないが、正しい繪畫理論を研究した上で、兒童學的認識を加へなければ子供の繪の研究は十分でない。物心一如と言ふやうな考へ方は、それ程大きい發見ではない。それは常識を出ないもので、物心一如に歸結するのでは學問は成立しない。兒童心理學でも兒童藝術學でも、その物心一如を科學的に研究して行かねばなるまい。何でも物品一如では學的でなく獨斷である。

私は本書を大きい期待をもつて讀んだだけに、その失望は大きい。この序論が本論になる時、もつと學的な仕事を見せてほしい、本書の特色は圖版にあると言へる。然しその圖版の解釋にも異見をもつてゐる。然し今まで出てゐる子供の繪の研究書として、一讀すべき價値を失はない。（定價三圓五十錢、藤井書店刊）外山。

純粹繪畫論

（外山卯三郎氏著）

この度の新著「純粹繪畫論」は氏が純粹繪畫を主張する點に於て大に論述に勉めて居られると共に純粹繪畫の領域を限定し他の非純粹なものに對する關係を吟味する上に於て時節柄興味ある問題を提供すると思ふ。何となれば非純粹なもの、例へばプロレタリヤ繪畫の如き、氏の所謂「繪畫的なものと素材性との二元的結合」を、之を此兩者の相克的發展の姿に於て解しないで「藝術的體驗そのものの立場に於て誤つてゐると共に其作家的立場に於ても純粹な對內目的を持たず、對外的な合目的性に支配される非純粹なもの」と言つて居られるが如きである。

併し氏は純粹といふ事を定義して「造形美術の分野に於ける『見る』と云ふ事の領域の自律性を指すと同時に『見る』といふ作用そのものも亦一つの非理論的な自律的働きを持つと言ふ事である」と。「見る」といふ事の理論的なるものは氏に依れば「知る」事であり、それは當然「概念」に到達しなければならない。從つて理論的なものと非理論的なものとの混同は、藝術至上主義、或は藝術の爲の藝術の誤謬を惹起すると言つて居られる。（同書三〇頁）以上は繪畫を自律的な藝術として構成させる意味に於て正しくなければならな

い。本書の興味は此處にある。氏は此主張の下に繪畫の精神、畫因、技法及び構圖の四項に亙つて說明されて居る。

私は本書に於て純粹繪畫の領域が限定研究されて一つの體系を備へ、我々にとつて便宜よく纏まつた研究上の對象となつた事を喜ばねばならない。日本で爲された此方面の唯一の書物であらう。（定價二圓五十錢・第三書院刊）福澤一郎。

藝術評論（兒山敬一氏著）

本書は小册子であり、十數篇の評論を集錄したものであるから、一貫した論旨を見ることが出來ない。然し著者の藝術論的立場なり主張は、かなり明確に把握出來るだらう。その卷頭に集められた三つの論文「藝術に於ける認識」と「藝術の神祕性」と「藝術が物をのにくみ」とがその骨子をなしてゐる。著者の藝術論的な立場は、認識論的でありコーヘン流の文化哲學的傾向を持つてゐる。然し著者は純粹感情と言ふことを根據としてゐるが、それは必ずしもコーヘンと同じものとは考へられない。コーヘンの Ursprung の思惟に相當する美學的な原理が明かにされてゐない。

だが著者兒山氏の主張する藝術論には大體贊同出來る。「およそ藝術が、現實的樣式による印象と區別されて、想像的樣式による表現でなければならぬならば、それに認識が必要であり、認識のない表現のあるべきでないことは、あきらかであらう。」と言ふ言葉は著者の立場を物語るもので、「表現は、ほんらい、對象の認識が美の方法に於いて、そこにまで必然に發展する、內面的な Erzeugung であるけれども、その表現の Erzeugung のはたらきそのものに產みだされる作品 Erzeugnis は、知覺的なものにおいて抽象され、統一されなければならない。」と主張する。その主張はかなり主智主義的であるが、妥當を缺いてゐない。恐らく著者はコーヘンの美學の感化を受けてゐるだらうが、それを自分の藝術的體驗に還元して、著者自身の藝術論を構成しようと企てゝゐると思はれる。その點でかなり興味深い著作である。中には飜譯的紹介もあるが、マリイ・ローラン、サンユウレス・パスキン、デュプレの藝術、アメデオ・モディリアニ等美術に關する斷片が集められてゐる。（定價五十錢・短歌と方法社刊）外山。

ジァン・ルュルサ（外山卯三郎氏著）

著者は、ジァン・リルサを喜んで理解し、現在知らぬ人とてないリュルサまでにした唯一人の研究家であるが、その研究の成果として著された金星堂刊行の這のジァン・リルサは、一色版十六葉、原色版一葉の瀟洒な畫集である。その說明とも又一つのリュルサ論ともなつてゐる卷頭の『ジァン・リュルサの藝術』は、リュルサ參考者に對して簡にして要の解說書でもある。一九一九―一九三一年に至る代表作品の編輯の妙は、華麗な卷頭の原色版と相俟つて這の畫集を完璧なものにしてゐる。一看愛着措くべからざる最近畫集中の快著。一看を推す所得である。（定價一圓二十錢・金星堂刊）狩野。

（六二頁から）君の良さはやはりテュフィ風ではあるが、あの風景にあると言つて過言でない。あれを獨自なものに展開すべきである。「南佛風景」とか「モレー風景」は愛好すべきものである。福島金一郎君はあまり良い研究をしてゐない。通俗畫家に脫してゐる。「習作」と言ふマチス風の肖像は良いが、それは一點全く系統を別にした作のやうに思はれる。

伊谷賢藏君の作は昨年の二科で見た「G・M孃」と同じだらう。向井潤吉君の二點は良い方向に展開したと思ふ、泥繪風の日本化にも好意がもてる。欲を言へば畫面にもつとレボウがほしい。池田英三君の「貝ガラのある風景」は繪としてまだ十分ではないが、モテイフの取扱ひ方が非常に面白い。（四月十四―二十三日）外山。

昭和八年五月十五日印刷納本（每月一回一日發行）
昭和八年六月一日發行

定價 五十錢（郵稅二錢）
六册 三圓（郵稅共）
一年 五圓八十錢（郵稅共）

▲廣告料は當會又は神田博報堂へ御照會下さい▼

編輯者 發行者 印刷者 東京市神田區今川小路一ノ四 福岡益雄
印刷所 東京市神田區錦町三ノ二四 菊地三色版工場
發賣所 北隆館・大東館 東京堂・東海堂
發行所 東京市神田區今川小路一ノ四 金星堂 電話九段二四九七番 振替東京三三二八番



羊の頭のある靜物　パブロ・ピカソ作

洋畫研究　第三號目次

本文

寫眞

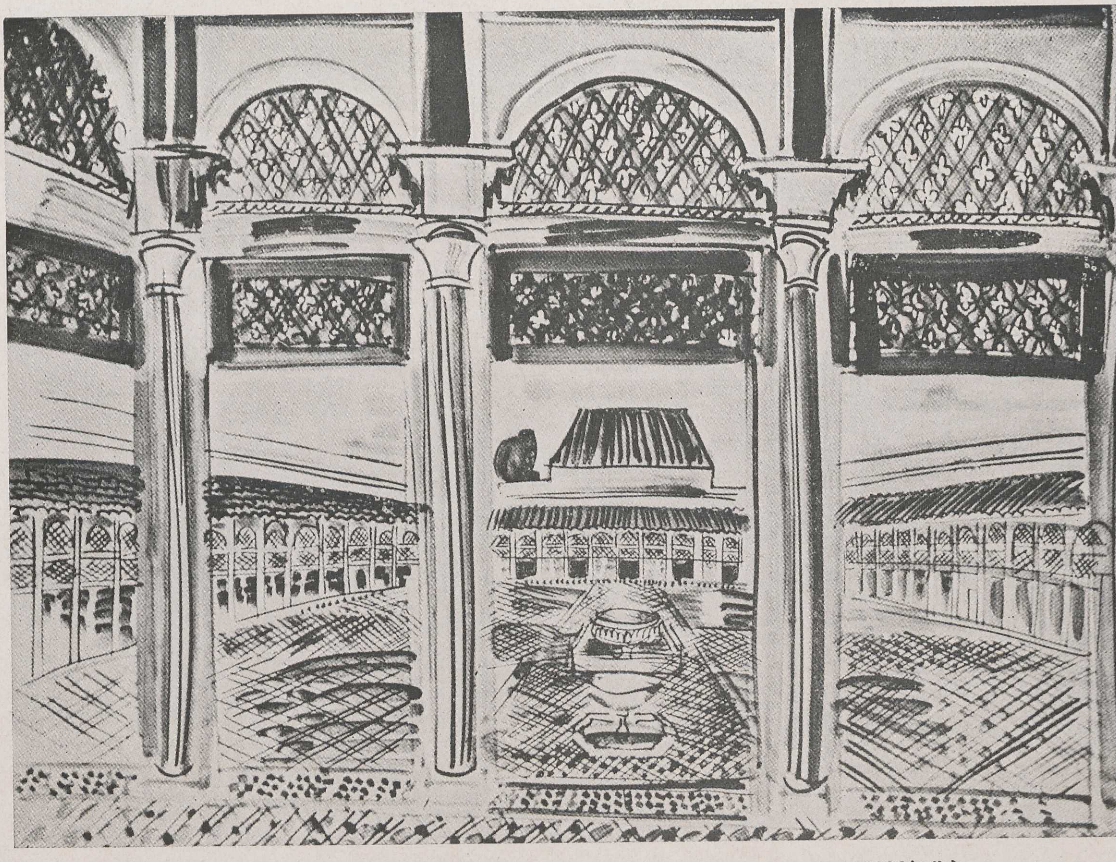
繪畫に於ける〈テエマ〉の問題

外山卯三郎

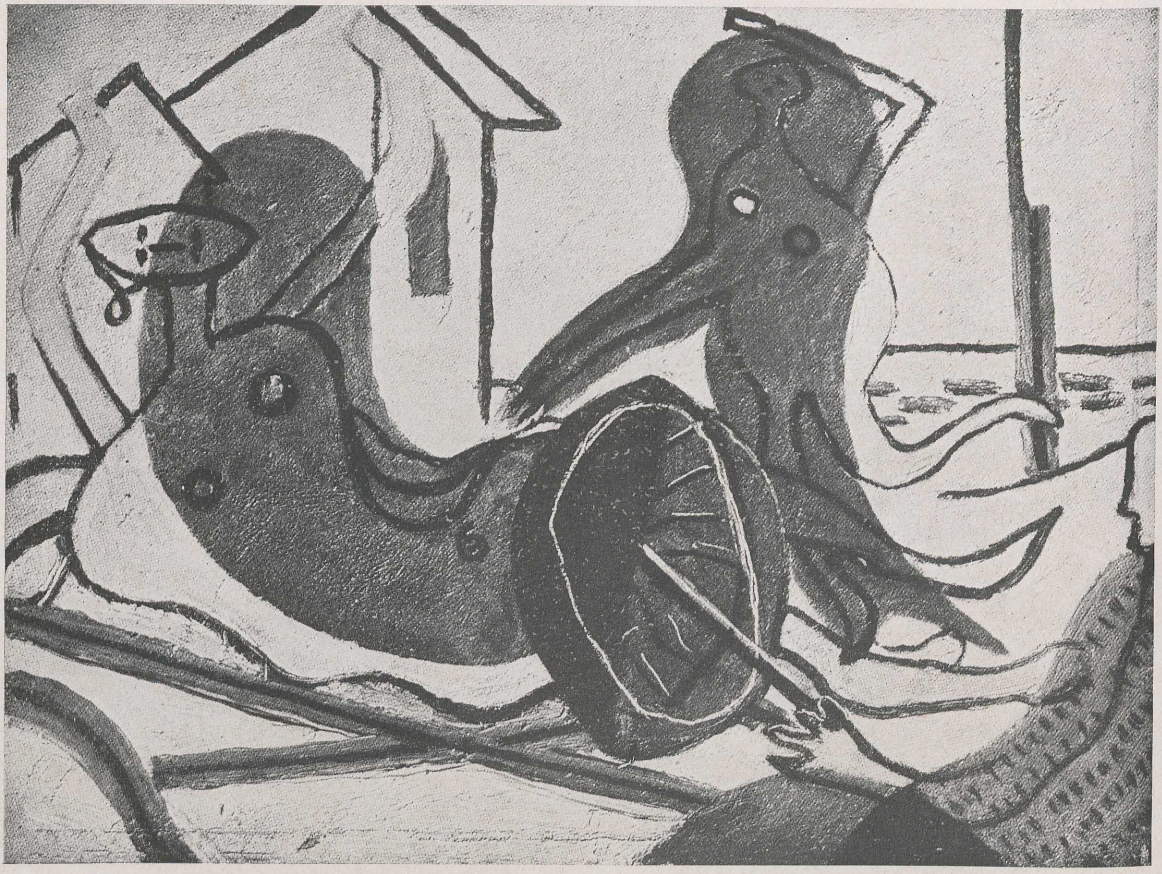
最近日本の洋畫界で論じられてゐる問題に〈テエマ藝術〉と言ふ言葉がある。これはただ一片の言葉であるだけでなく、現在の日本洋畫界を鳥瞰しても、やはりこの〈テエマ藝術〉なるものの現象を見ることが出來る。いま私達はこの繪畫に於ける〈テエマの問題〉を、ここで考へて見たいと思ふ。

私達の作畫過程に於いて、畫家が何物かを描かうとする要求を持つてゐる場合、これを〈こころ〉と言つてゐる。畫家が何物かを描かうとする要求は、必ず畫家の抱いてゐる〈見ると言ふこと〉の生長であつて、畫家は自分の見ようとし又描かうとするものを〈見る〉のであつて、畫家が何物かを〈見ると言ふこと〉は、描くと言ふことの活動根元であると言へる。而してこの畫家が自分の描かうとする要求物を、發見したとする。その時畫家の描かうとする要求、即ち〈こころ〉は、要求されたもの見られた〈物〉と結合して、ここに一つの〈形象〉を發見する。この心の中に發見された一つの直觀的な〈形象〉を指して、私達は〈畫因〉motif と言つてゐる。從つて畫家の作畫活動に於いて、直觀的に把握される全體的な形象は、總括して〈畫因〉と言はるべきである。

從つてこの〈畫因〉と言はれるものが、風景と言ふ形態を選ぶ時には、これを〈風景畫〉le paysage と總稱し、靜物と言ふ形態を選ぶ時には、これを〈靜物畫〉le nature-morte と稱するのが一般で



ラウル・デュフイ作　風景（1926年作）



ヂョルヂュ・ブラック作（1931年作）　　繪　畫

ある。かうした區別として〈人物畫〉とか〈肖像畫〉と言ふやうな名稱が用ひられてゐる。これ等の區別は殆ど悉く畫因として選ばれる事物の現象形態から來てゐると言ふことが出來る。

然し今ここに〈畫因〉として風景と言ふ形態が選ばれたとしても、その風景に於けるどう言ふ物を〈主題〉sujetとするかと言ふことによつて、種々な形態が生れて來る。同じ風景を畫因としても、海を主題とする場合もあれば、また山や河や、森や林や平原や市街や、田舍や實に色々な相が生れて來る。まだそれだけでなく、この〈主題〉とするものを效果づけるために、第二の主題卽ち〈副主題〉と言ふものが選ばれる。森を主題としても、森だけでなくその副主題として平原が描かれ、河が附加され、海が遠景に加へられたりする。これはただ單に副主題が、主題を繪畫的に效果づけると言ふことにだけ役立つてゐるとすれば、その繪畫は純粹な意味の〈風景畫〉le paysage intime と言ふことが出來るだらう。

今この風景の場合に、一人の人物が加へられたとする。その人物が森とか平原の展開する風景を見てゐる場合を、主題として描いたとすれば、この森を主題とする風景を人物が見てゐると言ふ一つの〈意味形態〉が生れて來る。この主題の生み出した一つの〈意味形態〉を指して、私達は繪畫に於ける〈テエマ〉thème と言ふことが出來るだらう。然しこの繪畫に於ける〈テエマ〉と言はれるものも、繪畫をして、繪畫として樂しませるために役立つものであるならば、それは純粹な繪畫として必要なものであると言はねばならない。然しその〈テエマ〉が明かに一つの〈意味形態〉である以上、時として文學的な意味をもち、宗敎的な

意味をもち、思想的な意味を持つことが出來る。この場合の〈意味形態〉なるものも、やはり繪畫に於ける〈テエマ〉であることは言ふまでもない。だがその場合の〈意味形態〉が、純粹な繪畫的效果を求めてゐないとすれば、その〈テエマ〉の持つてゐる〈意味形態〉によつて、繪畫の種類を區別することが出來る。即ち宗教的な意味を持つ場合には、宗教畫と言ふものが考へられ、思想的な意味を持つ場合には、〈思想畫〉と言ふやうなものが考へられる。プロレタリア的なイディオロギイを持つ〈テエマ〉をとる場合には、〈プロレタリア繪畫〉と言ふ名稱が用ひられてゐる。



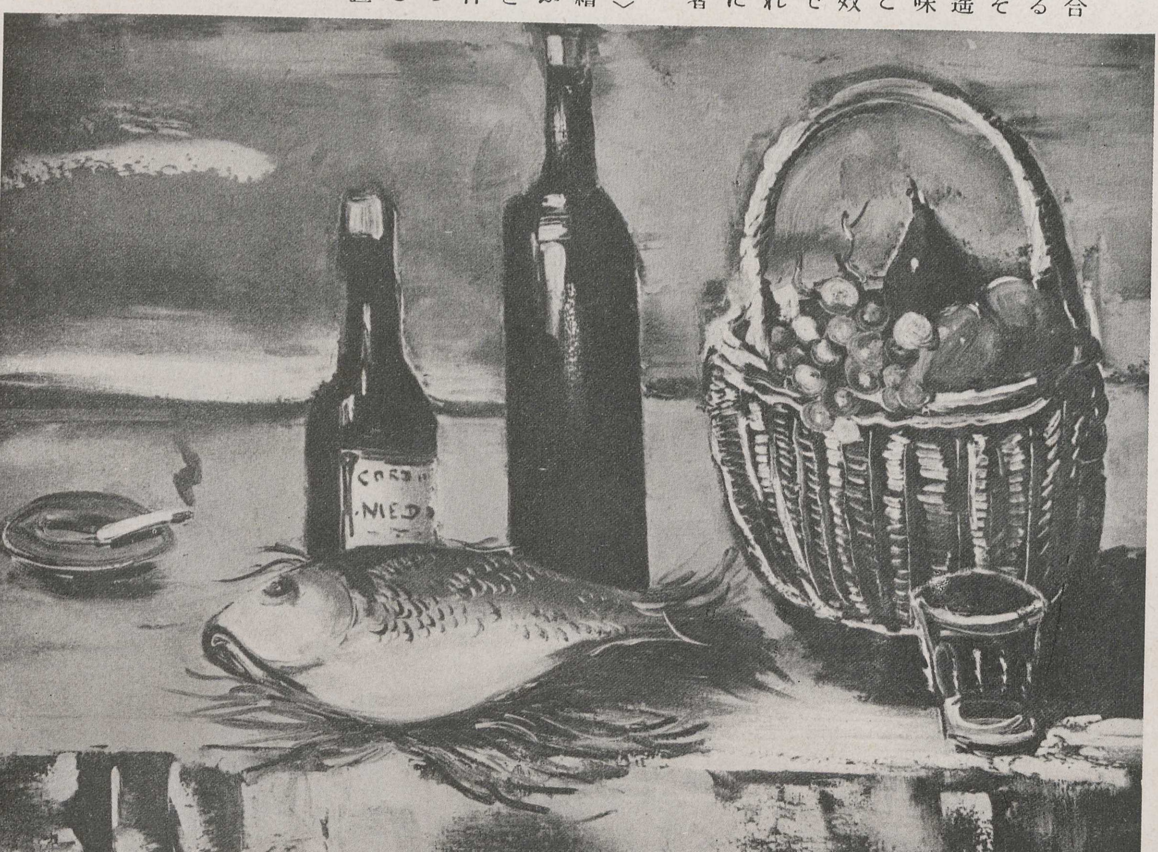
人物　ラウル・デユフイ作

　これ等はともに繪畫に於ける〈テエマ〉であることに相違はないが、主題のとる意味のありかたを異にしてゐると言ふことが出來る。その主題の意味は、繪畫が繪畫的であると言ふ意味に於いて、ある意味形態が選ばれるならば、その意味形態は繪畫に對して〈對內的なもの〉であると言ふことが出來るだらう。これに對して、主題の意味が思想とか文學とか宗教のために、それの暗示とか説明と言ふやうな意味のために、意味形態が選ばれるならば、その意味形態は繪畫に對して〈對外的なもの〉と言ふことが出來るだらう。從つてキリスト教徒の描いた繪畫とか、プロレタリアトの描いたテエマ繪畫と言はれるものは、即ちこの後者の場合、つまり〈對外的なもの〉であると言ふことが出來るだらう。

今この繪畫に於ける〈テエマ〉と言ふものが、對内的である場合にもそれがただ純粹に繪畫的な效果だけを求めてゐない場合がある。いま森や平原があり、遠景に海の見える風景が描かれたとする。その場合にその風景を見てゐる人物を加へるか、その風景の中を逍遙してゐる人物を加へたとする。その場合にこの風景畫は一つの意味形態を持ち、ゆわゆる〈テエマ繪畫〉と言ふことが出來る。然しこの加へられた人物が、ただ觀者の觀賞を强くするとか、畫面上の效果を高めると言ふためではなく、ある〈時代の風俗〉を描くためであるとすれば、この繪は明かに一つの〈風俗畫〉le genre と言はれねばならない。嚴密に言へばこの〈風俗畫〉なるものも亦、繪畫に於ける對外的なものと言ふべきであらう。日本の浮世繪等はその著しい例と言へる。

今一つはこれとは異つて、ただ面白いと言ふ觀者の〈歡心を惑く〉ことだけが主である場合で、繪畫としての深さも高さもさうした繪畫的な效果と言ふものは第二として　それが世人を魅惑すると言ふ歡心を主する場合がそれである。そのためにそこに選ばれる主題と言ふものは、民衆の最も一般的に樂しんでゐる人とか風景とか事件でなければならない。日本の泥繪等に見る〈吉原〉とか、〈富士の景〉とか、また浮世繪に於ける〈おせん〉だとか〈團十郎〉であるとか、〈忠臣藏〉と言ふやうなものは卽ちそれである。それは風俗畫と言ふよりも、むしろ〈民衆畫〉l'art populaire と言はれるものである。これも亦嚴密に考へるならば、一つの對外的な繪畫であるが純粹な繪畫と區別する程度が問題であり至難である。

このやうに對内的な〈意味形態〉をとる繪畫も、それを取扱ふ態度が風俗的であり、また通俗的である場合には、やはり嚴密な意味で〈純粹繪畫〉と區別することが妥當である。繪畫に於けるテエマの問題も、かうして抱論して行かねば、十分その意味を明かにすることは出來ないだらう。



モリス・ド・ヴラマンク作 (1927)　　静物

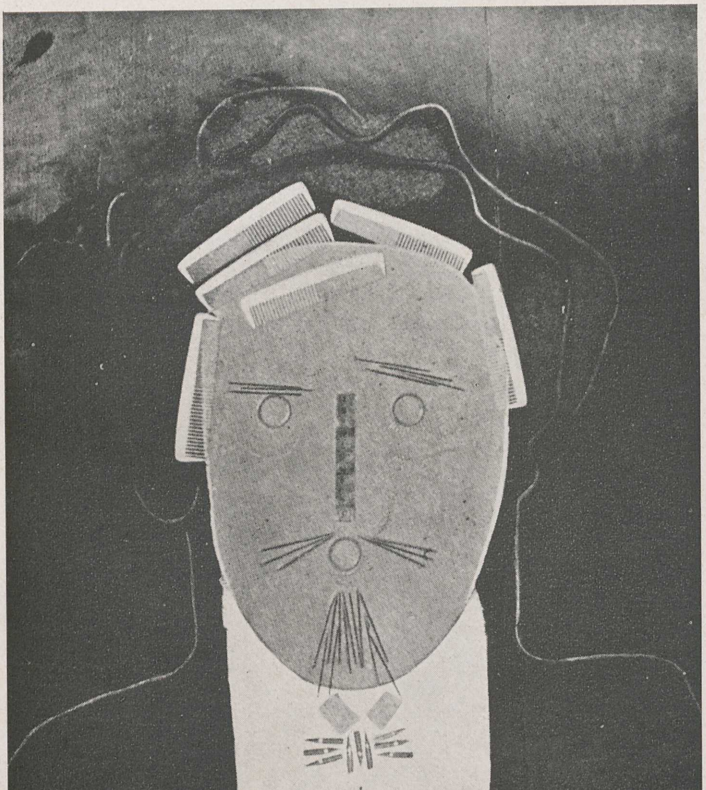
マニフェスト・デュ・シュールレアリスム

——超現實主義宣言書（2）——

アンドレ・ブルトン

レアリストは絶えず、諸新聞の中に身を固め、そして、最も低い趣味で輿論に追從することをこととしながら、科學に藝術に王手をかける。愚劣に近い明朗さ、犬の生活である。そのために優れた精神活動は狭められるのである。最少努力の法則は、他の人々に於けると同様、このすぐれた精神活動にも適用されざるを得なくなつて終ふのである。この事物の狀態の滑稽な結果は例へば文學に於ては小説の多量である。各、その小説の中にその小さな〈觀察〉を持つて行つてゐるが。淨化の要求として、ポール・ヴァレリイは、最近處女小説を、彼はそれから非常識なほど期待してゐるのであるが、出來得る限り數多く、アントロジィにまとめることを提言した。最も有名な作家達も分擔させられるだらう。かくの如き考へには、なほかつて、小説に關する限り、彼はいつも〈伯爵は五時に出掛ける〉なんていことを書かうとはしないと私に斷言した。ポール・ヴァレリイの名譽とするところのものである。が然し、彼はその言葉を守ったであらうか！

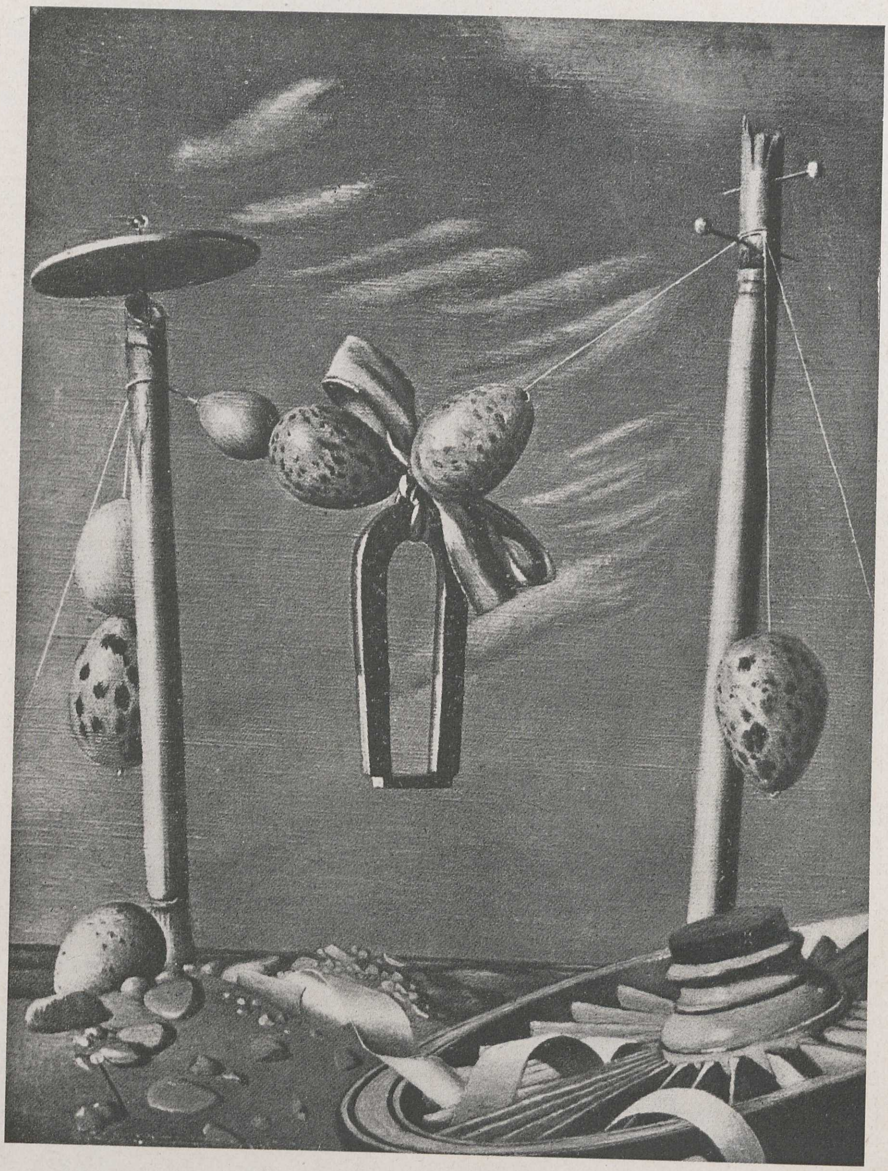
もしも純粋に單純な報告の文章が、小説の中に殆んど唯一つの流れを持つてゐるのならば、前述の一句がその例であるが、作家の野心は大したものではないことを識るべきである。作家達の記號法の各の、無駄にも特殊な狀況性質は、こちらのことは考へずに、自ら樂しんでゐるといふことを考へさせられる。人はどんな人格の不決斷をも私から脱れさせない、それはブロンドだらうか、何んと呼ばれるのだらうか、われわれはそれを夏とりに行かうか。一度小さな幸福な人々にとつて既決問題であるだけに。それは、本を閉ぢるこ



肖　像（コラアヂュ）　ランシス・ピカビア作

とよりほかに、どんな臨機の處分權をも、私に殘してはゐない。私は最初の頁あたりでその本を誤りはしない。この敍述は！　敍述ほど何にもならないものはない。これは目錄的のイマジュの累積にすぎない。作者は、それを次ぎ次ぎとわけなくつかむ私に郵便葉書をすべらす機會をつかむ平凡なところに私を一緒に落さうとする。

《若い男が導かれた小さな部屋の壁は黄色い紙で張られてあつた。窓にはジェラニウムの鉢が置かれ、モスリンの窓掛が垂れてゐた。落日がこれらの上に生々しい光を投げてゐた。……部屋には變つたものとては何もなかつた。黄色い木の家具はみな大變古かつた。逆になつた大きな背凭のついた長椅子、そのすぐ近くの楕圓形の卓子、化粧臺繼壁に掛けられた鏡、壁に沿ふていくつかの椅子。手に鳥をもつたドイツの娘を表はした値打のない二三の木版畫——》



ピエル・ロア作（1929）

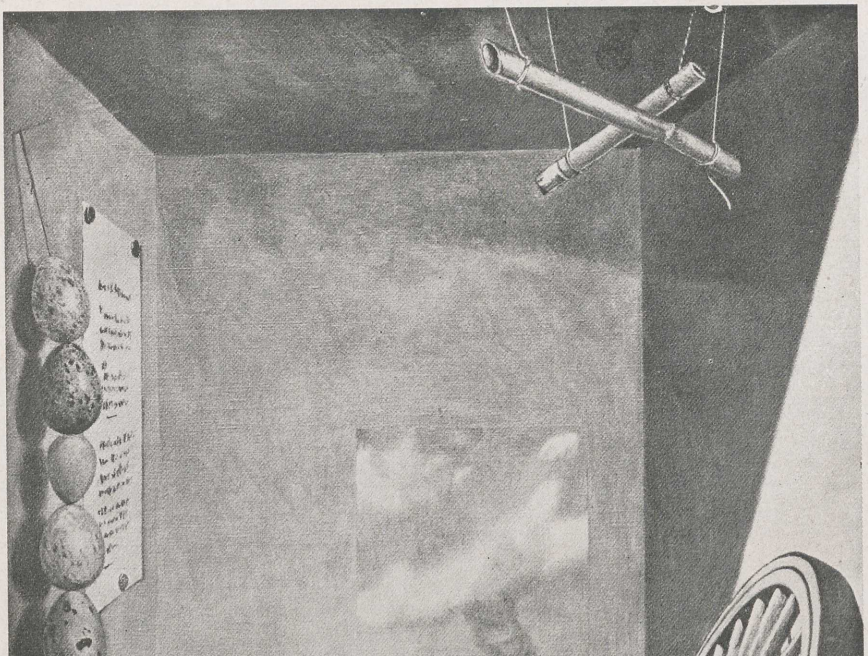
テレフイルの準備

一時とは言へ精神がこんなモティフを持出すといふことは、私はそれを許さない積りだ。人は主張するであらう。この派の意想はその所を得てゐるのである、この本のこの場所で著者は私を壓服する理を持つてゐるのである、と。しかし、さう主張したとて無駄である。何故なら私はその部屋に這入らないからである。他の人の倦怠、疲勞は私には反響しないのである。私の不活潑、脆弱の瞬時を、好調時に比肩せしめるには、私は生活の連續に關してあまりに不確實な觀念

しか持つてゐない。人が感ずることを止めたときには、沈默を守つて貰ひたいと思ふ。私が獨創性の缺乏に對して獨創性の缺乏を非難しないのをよく了解して欲しい。私はただ言ふ、私は私の生活のどんな瞬時をも尊敬しない。そして、人間のために、人間に斯々と見えたところのものを結晶するといふことは價値がないこの部屋の敍述は、他の多くのものと一緒に默過し去ることを私に許して欲しい。

もういい、私は心理についたのである、こんな問題を揶揄する考へはない。

作家は、それを一つの性格のせいとする、そして、與へられた性格は、主人公をして世界を遍歴せしめる。彼は行着いても、この主人公は、その



ビエル・ロア作 (1929)　　樂しみの物理學

行動とその反動とは驚くばかり豫思されてゐるが、彼の目的であるところの計算を誤つてはならぬ義務がある。生活の波は、彼を持上げ、轉がし、下げるやうに見えないでもない、彼はいつもこの〈形づくられた〉型の人間に屬してゐる。單なる將棋仲間これには少しも興味を持たないが、人間は、それが誰れであらうとも、私には平凡な敵である。獲るか失ふかの問題でない以上、私の我慢のならないのは一寸したことに鬪するつまらぬ議論である。

言葉は人がそれのシュールレアリスト的使用をなすやうに與へられてゐた。彼は自らを了解せしめるに必要な程度に於て、やつとのことで自らを表現するに至る、それによつて最も甚し

い凡俗者流間に執られた機能の完成を確保するに至る。語り、手紙を書くことは彼には如何なる現實的な固難をも提出しはしない。もしも、それをなしながら、平凡以上の目的を意圖しないならばである。換言すれば誰れかれと話をする〈話をする愉快さのため〉に止まるならばである。來らんとする言葉や、彼が完成する句に次ぐに違ひない句を懸念してゐるのではない。きはめて單純な一つの問題には眼の前で答へることが出來るであらう。他人との交易の契約に奇癖がないから、彼は自然に僅少の論題に發言することが出來る。このために《その言葉を七度び變へる》必要も、またどんなものであらうと豫め自らを規定する必要もない。彼が最も微妙な關係を設定しようとするとき、この能力の萠芽がそれを害するだけにしか益がないと、彼に信ぜしめることの出來たのは誰なのであるか？　これほど彼が語り、多く書くのを避けなければならないことはない。自ら聞き自ら讀むことは、隠れたすばらしい救ひをぶら下げてゐるより外の効果はない。私は自らを了解するのを急ぎはしない《何を言ってゐるんだ、僕はいつも自分を了解してゐるだらう》もしも僕のかくかくの章句がすぐに一寸した僞瞞を私に引起したなら、私はその過失を購ふためにそれにつづく章句を信用する、私はそれを再びはじめることを或は仕上げることを用心する、飛躍の最も小さな失敗そ



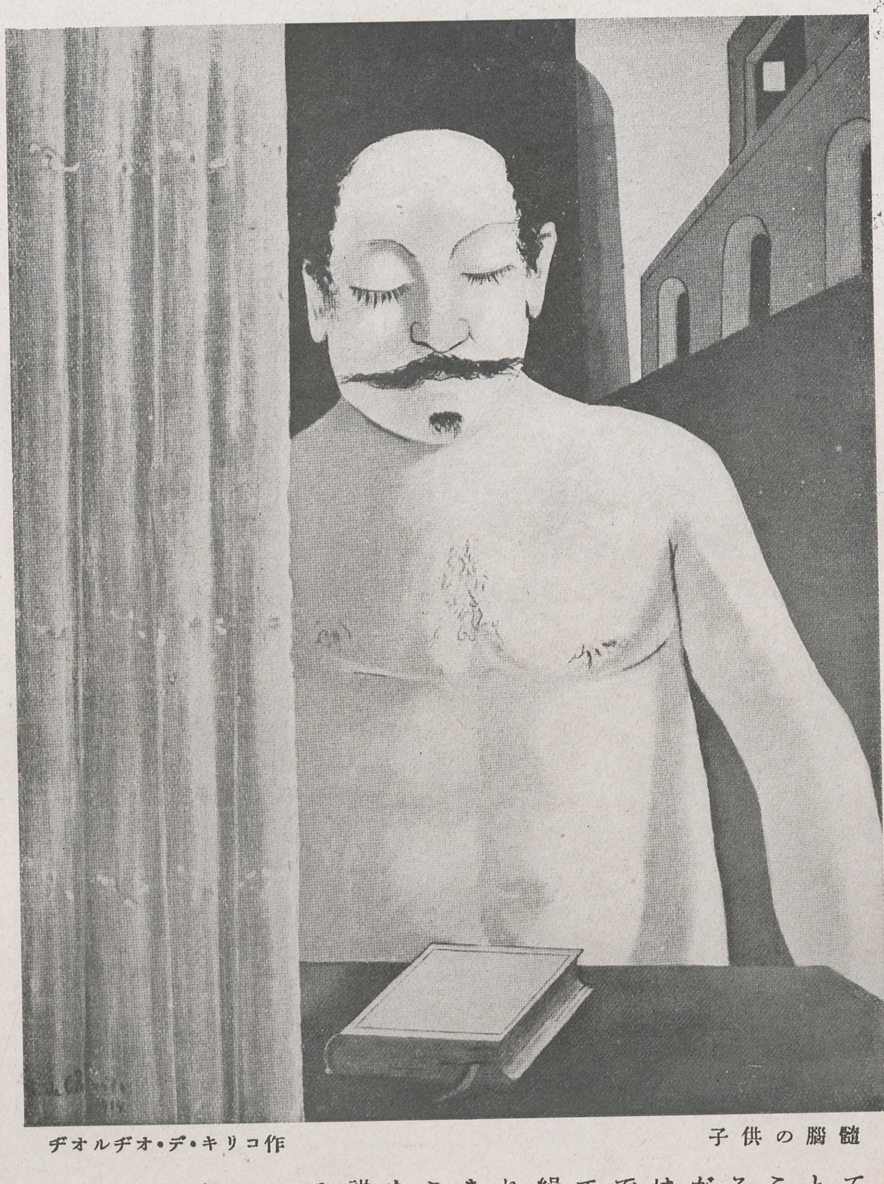
ヂオルヂオ・デ・キリコ作

内面的形而上學

れだけで私が致命的になることがありうる。言葉、相つぐ言葉の數群がそれらの間に最も大きな聯帯性を作る。前者を犠牲にして後者に力添へするのは私ではない。奇蹟的な干渉贖償なのである、――そしてそれは干渉する。

留保なく私がいつも價値あるものとしようとしてゐる言葉、それは私に人生のあらゆる環境に適應するやうに見えるが、それのみならず、またこの言葉は私から私のどんな能力を奪ふこともないのみならず、その言葉は異常な明快さを私に與へる、そしてこれはそれから殆んど期待しない範圍に於てである。私はそれが私に教へると思ふところまでゆく、そしてそれは、實際、私には私がその意味を忘れて終つた言葉の超現實的な使用といふことにまでなる。私はまもなく私のその言葉になした使用は確實にその定義に應へたのを確證することが出來た。これが人は《學ば》ないといふことを、人は決して《再び學ぶ》ことより外にしないことを信ぜしめる。かくの如く私が親密になつたのは外觀上幸なことである。しかし、て、私は、幾度も繰りかへして、それに精神的な接觸をしなければ攫むことの出來なかつた對象の詩的な意識について語つてゐるのではない。

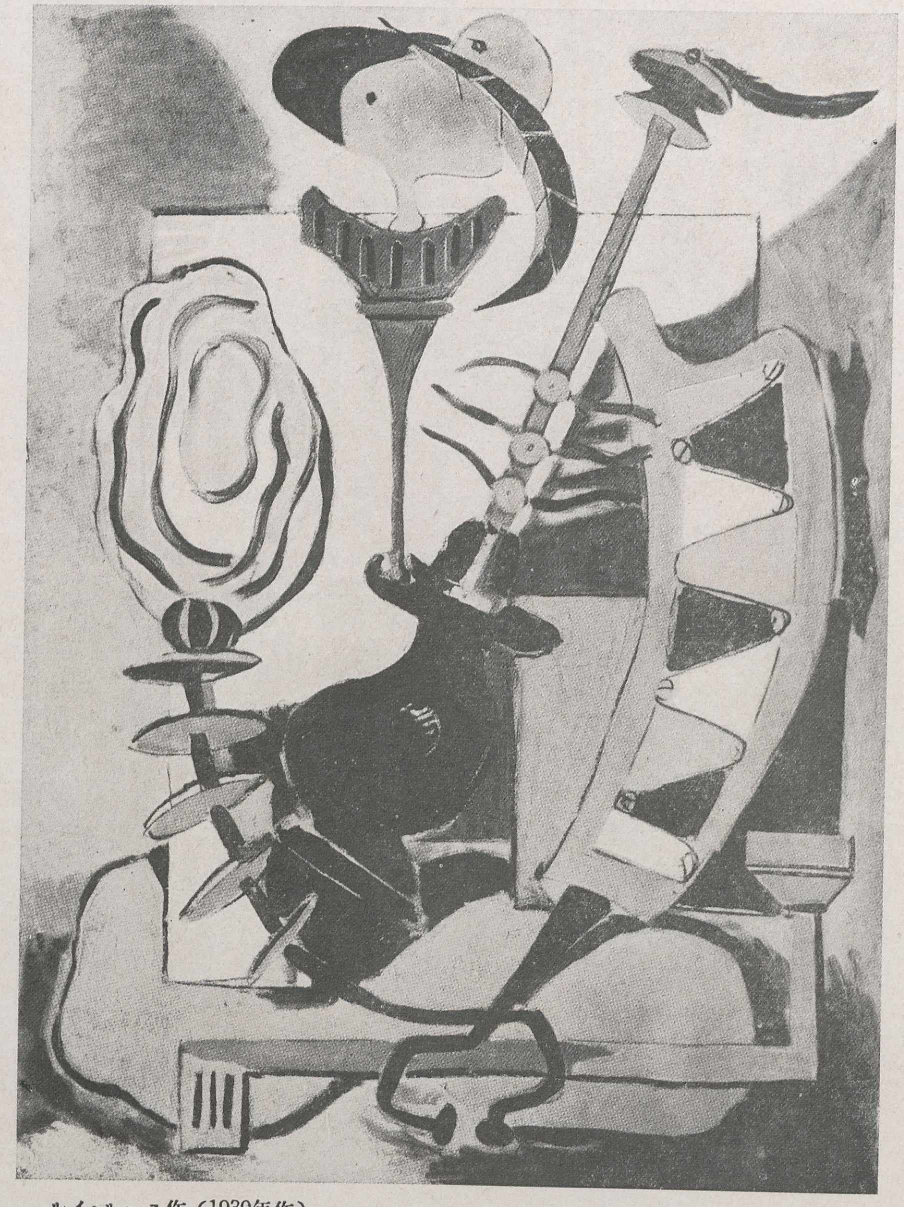
シュールレアリストの言葉の形式がよりよく適應するのは對話に於てである。そこでは二つの思想が顔をつき合はせてゐる。一つが勝手にふる舞ふ、も一つがそれを氣にかける、しかしどうした譯でそれを氣にかけるのか？ 一つが他への合併を假定することは、いつかは



子供の腦髓

ヂオルヂオ・デ・キリコ作

それが他の思想とともにする全生活の可能を許すことになる、これは極めて可能性の少いことだが。しかも事實一つが他に拂ふところの注意はすべて外的なものである。それは人が出來うるだけのあらゆる敬意を以つて承認するか或は非認するかの餘裕しか持つてゐない。なほ且つその言葉は一つの目的の奥底に近よるのを許さない。それがきちつと斥け得ない願望の犠牲によつて、私の注意は反對の思想を敵として扱ふ。現今の會話に於ては、一つの思想は常に言葉やそれが用ひる形態の上に《再び捕へざ》。一つの思想はそれらの性質を變化させながら返答に於て利用する程度しか私に許さない。これはあまりに眞實なので感覺の障害が病人のあらゆる注意を處理してゐる病理學的な精神狀態に於て、この病人は、問題を解決しつゞけてゐるのであるが、彼の眼で發音された最後の或は彼がその精神の中に痕跡を發見するところのシューレアリストの最後の一句に心を奪はれるに止まる。《君はいくつなのですか？——君。》（エショラリイ）《君はなんといふのですか？——四十の家。》（ガンセの徴候或は傍への返答）



ルイ・ルース作 (1930年作)

羊 飼 の 女

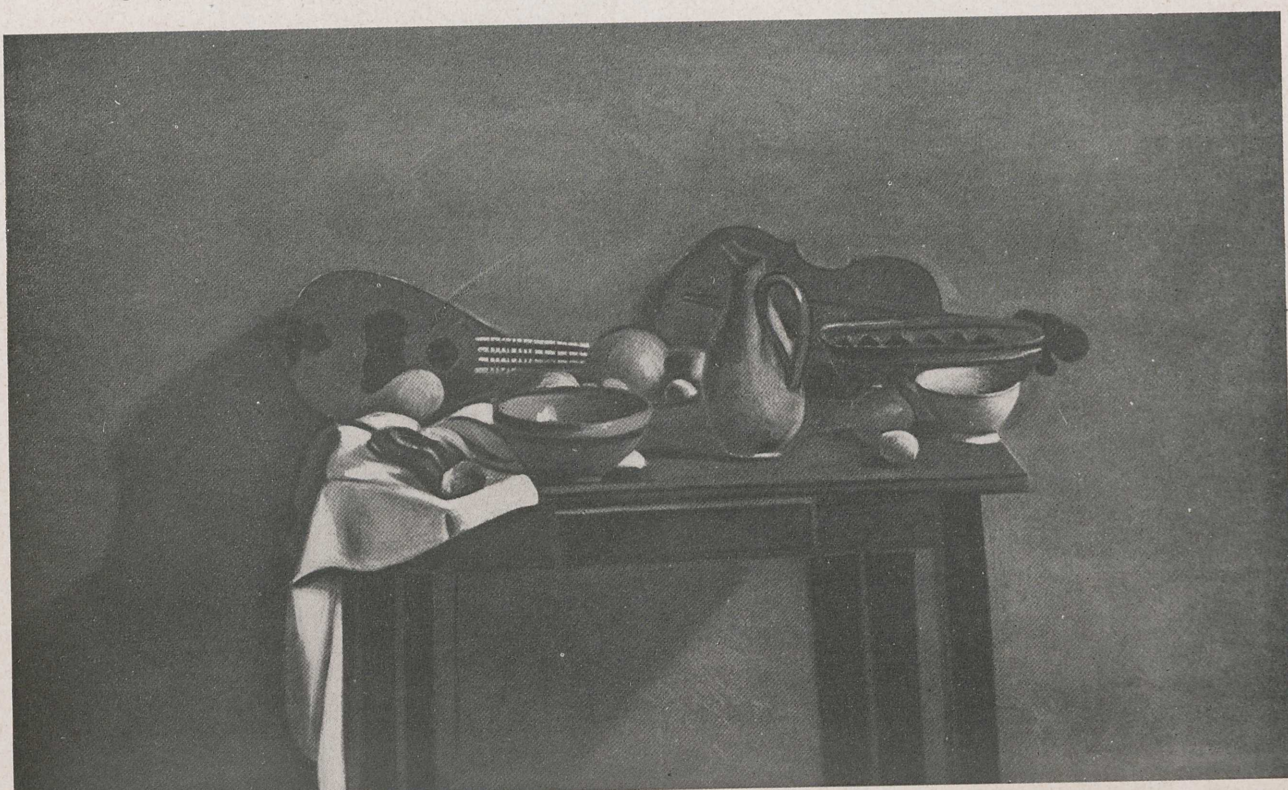
この不秩序のあるものが通じない會話に於いてではない。そこに滿ちなふれてゐる社交性の努力とわれわれの持つてゐる大きな習慣とがひとへに

われわれをして暫時この不秩序のあるものを減少せしめるに至るのである。最も賢明な、私は最も要求の多いと言ひたい讀者の精神と衝突するのはこれまた書物の大きな弱點である。私が醫者と精神病者との間に突差以上にこしらへたきはめて短い對話に於て、上に述べたことを示してゐるものはもとより精神病者である。といふのは彼は彼を試驗する醫者の注意に自ら答へることによつて自らを押へるからである——そして、質問してゐるのは彼ではないからである。言ひ換へれば彼の思想はこの瞬間最も强かつたか？　といふことが問題である。恐らく强かつたらう。彼はもう年齢や名前を考慮のうちに入れなくていいのだから。

詩に於ける超現實主義は、それに私はこの研究を捧げるのであるが、これまではその絶對的な眞理のうちに對話を復興せしめるに專心してきた二人の對話者を禮儀の義務から開放させながら、夫々はその對話から特殊な辯證法的な悦びを引き出さうとするやうなことなく、その隣人に世界の最少のものを課すことなく、單純にその獨自さを追求するのである。取上げられた話題は、尋常のやうに、目的として問題の發展がない。思ふとほりに投げやりに出來るから話題は出來うる限り狂はせられてゐる。彼等が言ふところの答については、原則として全然話をしてゐる人の自尊心とは獨立してゐるのである。言葉や心象は、聞いてゐる人の精神へのきつかけの役しか與へない。シュールレアリストの純粹な最初の作品〈磁場〉の現はるべきは、まさにこの方法を以つてである。その中の〈柵〉といふ表題の中ではスポオと私はこの無私な對話者としてのわれわれを示した。

★

超現實主義は、氣に入つてゐるときだけ以上のべたことを放棄して了ふ人達を默過しない。すべては超現實主義が精神の上に麻醉者のやうに働くと信ずるやうになる。麻醉者のや　（九二頁へつづく）



皿

アンドレ・ドラン作 (1922)

マルク・シャガル論

——現代畫家論集（3）——

ワルドマル・ヂョルヂュ

二十世紀の美術の中にシャガルを入れようとすれば、それは恐らく失敗に終ることだらう。即ちマネエや印象派の畫家達や、ルノアル、セザンヌ、マチス等の作品を通して、そこにある發展の跡をたどることが出來る。上述した畫家の大部分は、皆それぞれ立派な仕事を成就してゐる。彼等の行蹟は總て歷然とし明瞭である。それぞれ繪畫の外觀的な變形を行つてゐる。然しこれ等の畫家達は、近代文學とか逸話の母體から少しづつ取つた造形的な要素を、最も重要視することを是認してゐる。マルク・シャガルも亦先輩達とは別に彼と同時代の人達と一致した考へを持つてゐた。彼のタブロオの技法的な性質が、それ程まで現實的であるにしても、私は彼の制作を支配したその精神が、どうして生れたものかと言ふことを、是非とも明かにしてみたい慾望にかられてゐる。從つて此處で彼の藝術の本質的な特徴を述べる次第である。

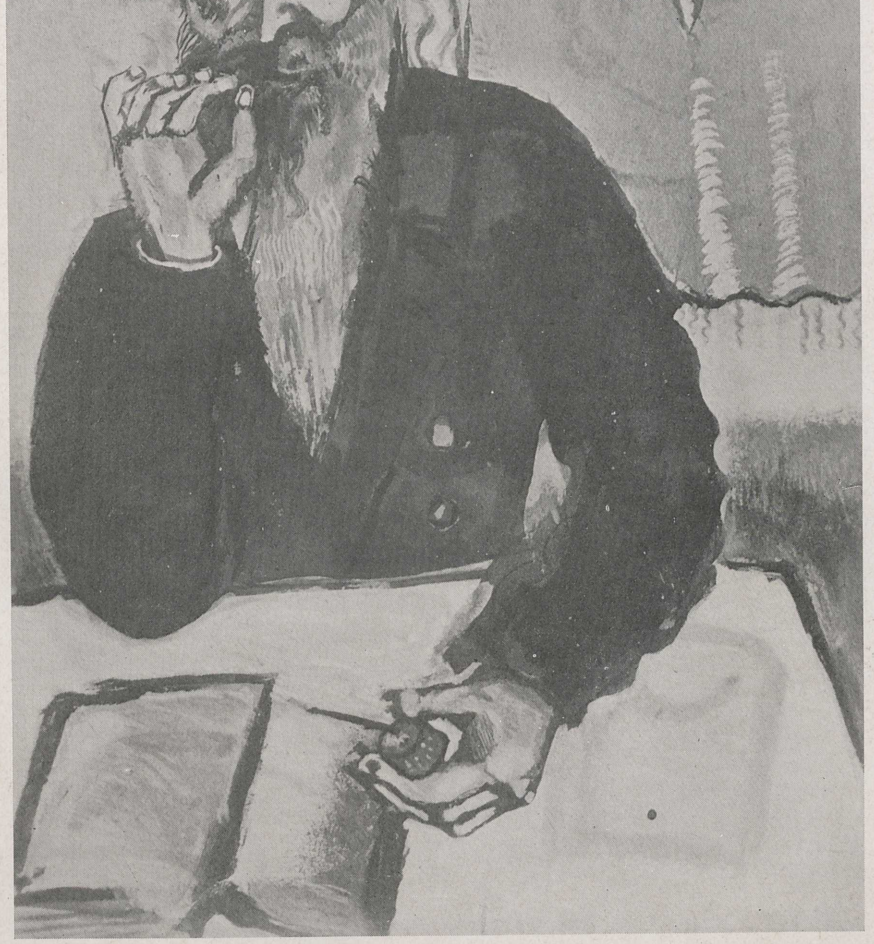
偉大な空想家？　さもなければ偉大なる畫家？　シャガルの生涯は、一つの物語である。彼の藝術は決して爭によつてなされる仕事からだけで、見られるものではない。彼の內部に深く潜むでゐる魂の狀態の產出 l'extériorisation の上に見られるものである。この年若い藝術家は、舊約聖書の傳說的な說明や、傳說、幻覺等を導き入れることによつて、現代の繪畫に强壯劑を與へたものだと言つても、尠しも怪しむ者はなくなつてゐる。だが！

シャガルは純粹に空想的な世界に生活し、又多くの隣人を持つて



マルク・シャガル作（1926年）　花と風景

ゐた。しかも彼はこの世界を描いてゐる。彼にして若しもウヰリアム・ブレク的な、またはルドン的な理想派的な様式に陥らずに濟んでゐるとすれば、それは彼が他人との交際を斷たないでゐたからであり、また彼の抱いてゐる夢や幻想が現世的であり、具體性を持つてゐるからである。この不思議な畫家にみる精神狀態は、世の大部分の畫家即ち見るものを描いて一定した方法を出づ、推斷によつて藝術上の大問題を簡單に片づけてしまふやうな畫家達のそれとは異つてゐる。現代人は〈崇物信者〉でもなければ、信心家でもないと言つてソルシェ（魔法使ひ）でもない。現代に於て空想的なものとか、超自然的なものとかと言ふものは顧られてゐない。無邪氣な人達の素朴な信仰、精神喪失者の口に出る譫言、幼い者達の戯れ等を言ふものは、アフリカの土人が神に捧げた彫刻物や、呪はれた詩人達が空間に向つて、またその排他的な隱れ家の内で、しばしば投げつける悲痛な叫び等の内に見られるものである。然らばリリスムと言ふものは、最早や失はれてしまつたのであらうか？　否さうではない。それは異つた形態をとつて存在する。新しいイカアルであ



猶太人の僧侶　シアガル作

る人間が、空の征服を企てて送り出す金屬性の骨を持つたこれ等の猛禽中に存在する。また若しパブロ・ピカソが持つエニグム(謎)、彼等が惜んでその祕密を人に洩すことをしなかつたそれ等の謎の中にも、このリリスム(感激)が見られると言ふならば、科學がその神祕性を冒すことなく捕へて、利用してゐる彼の未知の流動體の中にも、それは存在してゐるのだ! シァガルの表現はまことに當を得たものと言へる。經驗から得られる總てのものを、悉く使ひ盡した憾みのある一時代、自分を疑ひ、無意識的な眞相を探り、天啓による宗教に願つてそこに精神的な助けを求め、古い時代の神話を再興して、半世紀を以前ですらもなほ無智で野蠻な人類の出す奇妙な泣聲だ、と言つたかも知れないやうな原始的な才能の現代を敬虔な態度で取上げてゐる。かうした一時代に於いて、シァガルはその存在の價値を持つてゐる。これ程多數の畫家が、抽象的な觀念のうちに生活し、無味乾燥な活動をしてゐる一方で、シァガルは樣々な觀念に色彩と形式を與へることに、空想することに、思想の世界をある一つの神話の中に還元することに、實に稀れにみる才能を持つてゐた。無數の天使と良い天分との行列は彼のあとに從つて到る處で彼と共になつた。彼の作品が、ある時に



マルク・シァガル作 (1924年)

二重の背像

は彼の無邪氣な子供らしい魂の具體化であり、ある時には神祕主義に傾いてゐるが、また樂しい仙境の影を宿した魂の現れである。普遍的な魂否さうではない。苦惱から生れ、銳敏な種板のやうに、人間の持つ様々な感情の動きの音階を書き標す魂なのである。

シァガルが《私の生涯》と題するテクストの付いた畫帖を出版したのは、五六年も前のことである。この中には彼の生涯が物語られてゐる。彼の作品が純職業的な繪畫の範圍を越えて、偉大な藝術の水準に到達してゐるのは、何故であるか？　と言へばそれは總ての彼の作品には主觀的な幻覺が跡を殘してゐるからである。

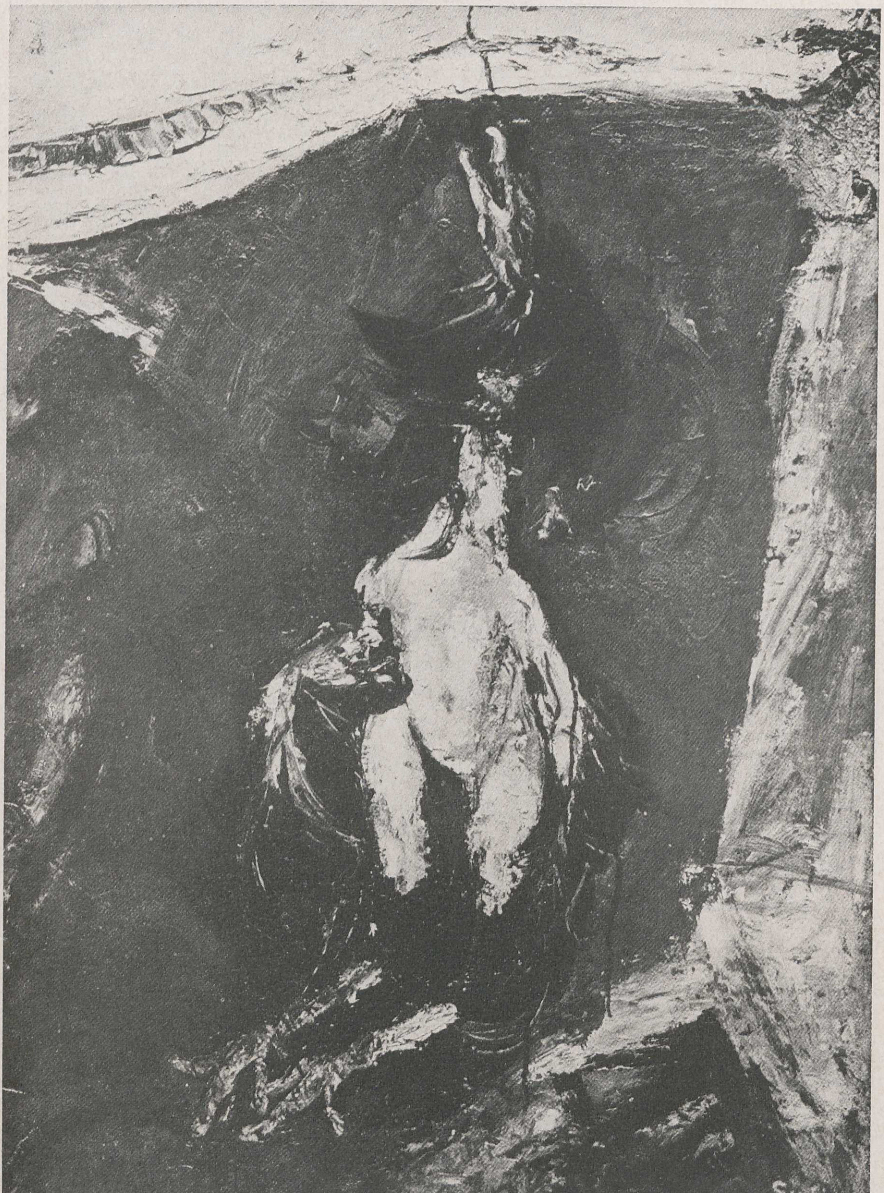
シァガルがフランスにやつて來たのは、丁度キュービストが大童の戰ひをやつてゐる時であつた。彼がパリに接したのは、これが最初であつたが、そこには別に觀るべく變つたものもなかつた。彼は果してフランスの美學の影響を受けてゐるであらうか？　彼はこの美學の命ずる所に從ふであらうか？・本來頑冥で、敵意を持つことの好きな公衆の嘲笑を浴びながら、今もこの卓越した畫家は、明確な自分の歩みを進めてゐる。立體派は幼い畫家の中で精進を續けてゐる。

彼はヴィテブスクに生れ、フランスに來る以前、當時はまだセン・ペテルブルグと呼ばれてゐたレニグラアドにある美術學校に學んだことがある。そこではレオン・バクストが教鞭をとつてゐた當時ペテルブルグで幅をきかせてゐた氣取屋の畫家連が、このマルク・シァガルの天分を兎や角と非難をしなかつたのは、何よりも結構なことである。



マルク・シアガル作（1927年）　シルク

東部歐洲にある猶太人居留地を知り、船の上からその熱地の執拗なまた病的な雰圍氣を感じた者にとつては、ヴィスツラ河の屈曲した岸と黑海との間に並ぶ近東諸國のこの小島を、造形的に取扱ふことは出來ないことらしい。ユトリロが描いたパリの場末町の荒涼たる情景も、この町々の笑ひ聲一つも聽えない住む者はと言へば、皆小商賣を營み信仰を持ち、家庭の歡びに侵つて自分の間にのみ拘泥して、數百年に亙る傳統の羈絆を斷ち切れないでゐると言つたやうな、かうした寂寞さと傷しくも悲しげな様子とに比較するならば、何人でもないことである。して見ればシァガルは美術や文學の扱つてゐるものと、全然離れた異つた環境の中で大きくなつたのである。猶太人の居留地が再興されたのは、極めて新しい出來ごとである。シァガルの幼年時代には、彼等猶太人がなほ全く孤獨な生活を送つてゐたものである。

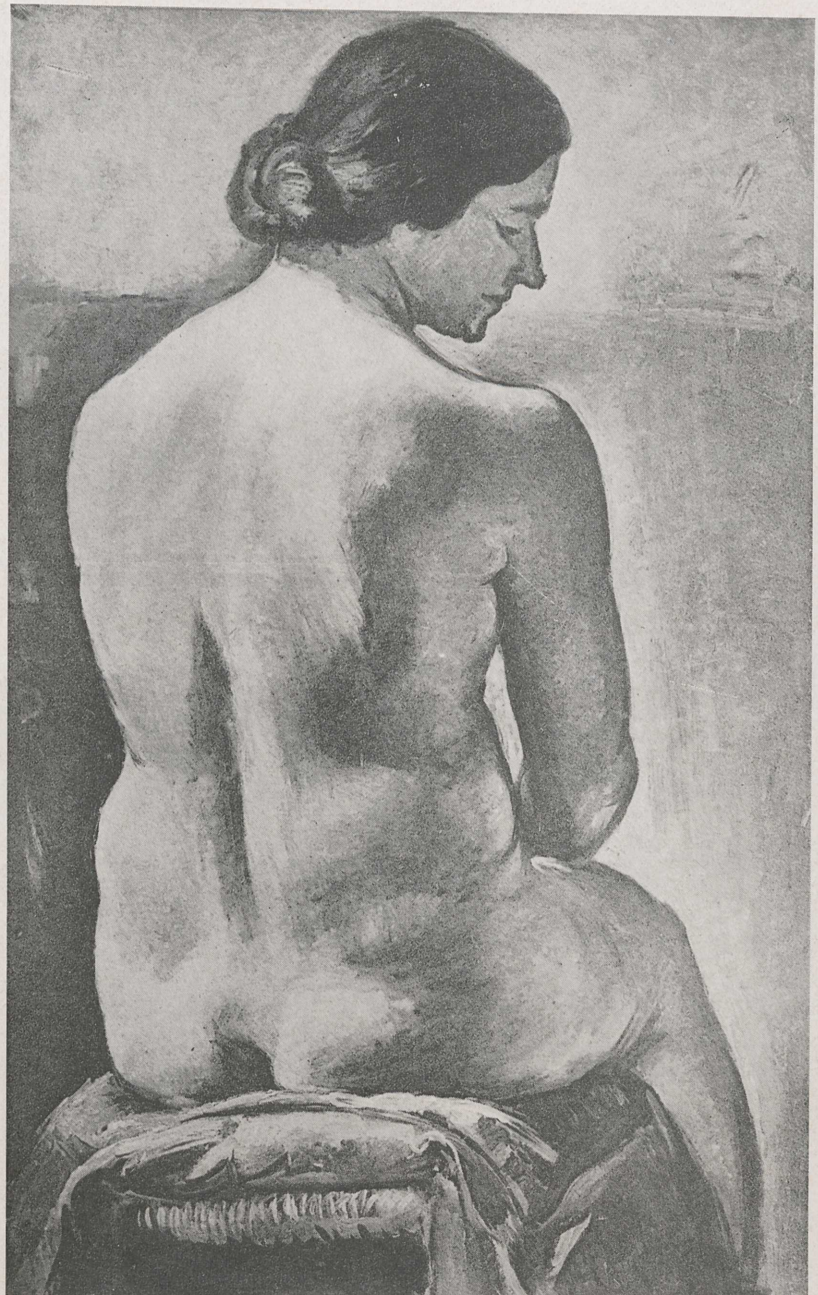


鷄　マイム・スーチン作

シァガルはこれらの要素を以て制作を行つた。洞察？占ひ？彼は未だ若い頃から、藝術を形作るマチエールとなるものが、藝術的ではないと言ふことを知つてゐた。彼の魂は彼の周圍を取まく猶太人達の影響を受けてゐる。彼は最初にその色々な詩的な價値を見出し、嘲笑によつて汚されたそれのもつ質朴な歡びを深く讃へ、その誤りを明白

にした。言はばその周圍は道化たまた慘めなものなのである……そこに行はれる道化芝居には、幻想が伴ひ、陰慘な芝居味が混つてゐる。つまらない町、つまらない人達、つまらない生活、つまらない物語。シァガルは實にこの小天地を讃嘆し、これをもつて彼のイマヂナシォンの尺度としたのである。色々なつまらない出來ごとも、かうしてこの畫家によつて展開されると、忽ち偉大な意味を帶びてくる。このつまらない町も、傳說の中の一つの邑となる。シァガルが私達に語るものは、敍事詩である幾多の篇に分れた敍事詩、その各篇は互に結び附いて展開する。それの持つはるかなる反響は、この偉大な畫家の最近の作品の中にまで響びいてゐる。

　地方の小さな町が田舍に入り込んで、その生活を模倣し、自然を混然する。そこに於ては人も動物も共通な生活を送つてゐる。一家の內に一般の生活に、常に繰り返へされるもの、それは生誕、結婚死亡、勞働、祈り、信仰である。この町の風貌、それは飾り付きの看板、藁葺屋根の下にグラグラするやうな小屋、その內に住む人達即ち黑い長衣を纏つた猶太人、長靴を穿いた百姓、大道商人、荷車挽きである。この町を自由に步きまはるもの、それは牝牛、山羊、豚、犬である。牝鷄は家の中に入り込んで餌を漁る。ヘブライ語の



裸婦　オトン・フリエーツ作

碑銘が浮き出てゐる墓碑が立ち並んだ墓地、そのはるかには綠色の屋根がケンケ燈から洩れる明りに、内部を照らされてゐるロシア教會、厚いナプキンを敷いたやうな雪の平原、日光が龜裂のやうにさし込んでゐる空には、彷徨へる猶太人がその空間を泳いでゐる。彼の初期の作品、町のパノラマに既にあらゆる規則から解放された全體的な象徴法に、彼シャガルは現に存在する色々な法則に無頓着にまた彼の唯一の徳、十分に自分を表現することを可能ならしめた彼の純潔さによつて、彼の藝術上の活動範圍を擴大したのである。ある人達の眼には一個の規律として映つたあの立體派も、彼にとつては解放への一つの新しい道であつた。未だかつて眞實なものに心を惱したことの無いシャガルは、自分のアンスピラシォンの飛躍をもなほ限らうとする種々な原繩を斷乎として破つてゐる。彼は立體派の様式を利用した。然し多くの畫家がこの形式をもつて一つの形態等と見做してゐる時に彼はこれからあるボエテクなものを作り出してゐる。彼は獨りで自ら大成を自任する絶對的な繪畫の理論家達と爭つた。(未完)



婦人　アンリ・マチス作

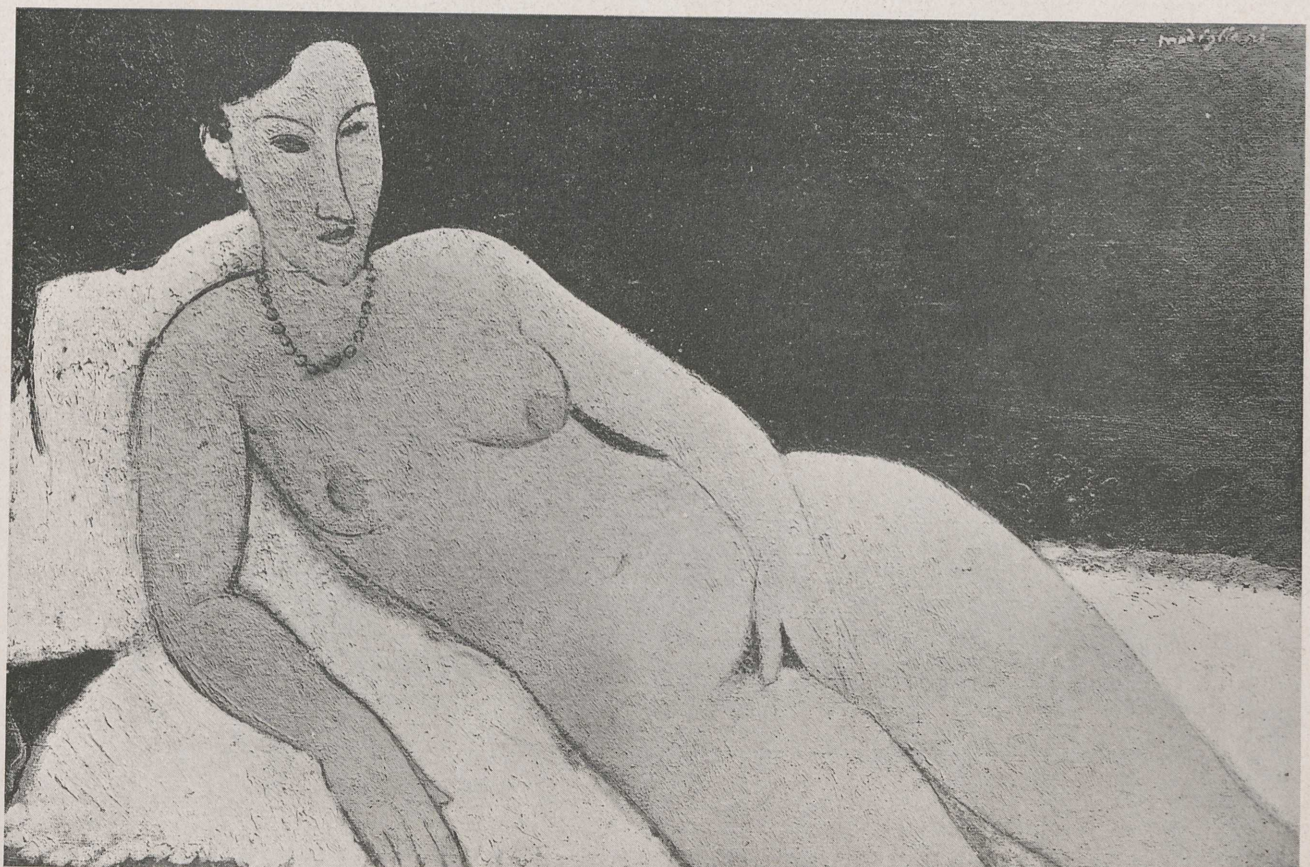
美術と寫眞の問題

――自然の獨自表現――

フランツ・ロオ

私達は、寫實といふ概念を用ゐないで寧ろ、既に、表現主義以後　Nachexpressionismus　の大部分がなしたやうに（ここに既に危機がある）、只、模倣　Nachahmung　から出發することに於て、新しい立場が出現する。すべて、決定的な表出を自分自らに荷つてゐる。現實並びに微細に亘る視野への喜びは、新しい意味でフォトグラフィに迫る。外界世界を、或る平面に、黑と白とで固定化するこの機械的な手段は、殆んど、百年このかた存在したのであるが、單に事物收受　Sachaufnahme　といふ以外には、支配的な意味がなかつた。それは美的には肯定されてゐた。この肯定は、第十九世紀を經過するに及んで、更に外的な、益々明白な典據を見出した。特に、表現主義が自然の獨自表現の事實を壓しひしげてから以來。ここに私達が、描寫の問題を他の側面から討究する理由がある。

百年以來尙、私達は、到る處自然の美を語つたが、これは、理論的には、全く藝術美と對立さしてゐたのである。しかしながら、時代と共に、次のやうな考へが發生した。それは、自然が、人間の描出によつて、初めて表現力あるものとなるといふこと。（このことは觀念的な表現主義に於て、その絕頂に到達した）。現實の一本の樅の樹は、明らかに意味がないのであつて、描かれて初めて意味が出てくる。



裸婦

アメデオ・モディリアニ作

人間のかかる自負（勿論、すべてがすべてそうであるのではないが）藝術が自然を表現するものであるとする、かうした不遜は克服されねばならない。全く緊密であり、全く純粋、且つ、克明な效果をもつ、たとへば、室の中心から窓を通して完全にながめられる一つの山脈、これは自然が人間の形成力を少しも借ることなくても、表現内容に飽滿して居り、どんな繪畫をも、この領域に於ては、緊密な豐富性に於て、撃退することができるといふ充分な證明である。



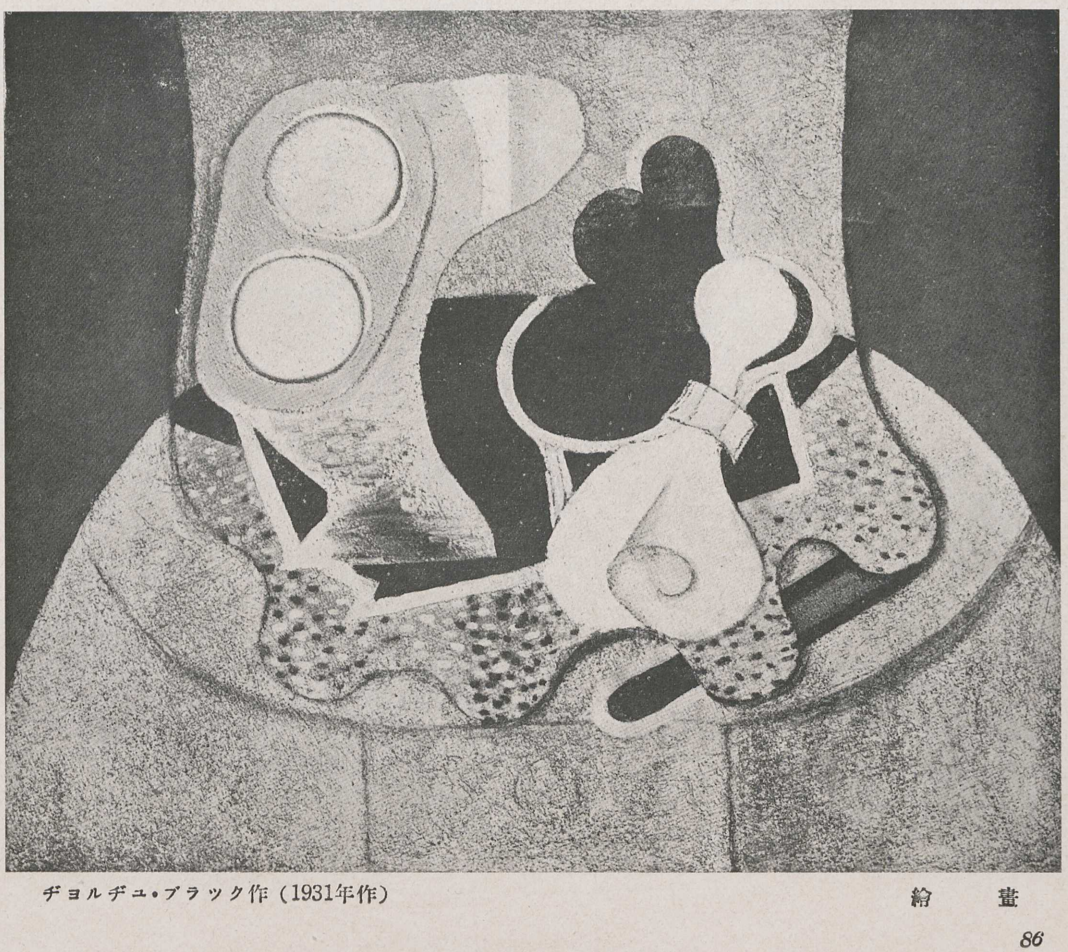
世界の町（寫眞粘付）　シトローエン作

表現豐かな人間の肉體をながめることに心を沈めるとき（この肉體を、私達は完結vollendet　とよぶ）そこに、すべての完結を始めてつくり出したとする藝術に對する均等性が要求される。自然を模倣するといふ、昔の、比較的、嫌譲な繪畫論は、限界をこえてゐるが、しかし乍ら、少くとも主觀的なものより、いくらか正しいと考へる。しかし乍ら、先づ第一に、繪畫は、觀者に對して、明確につくられた世界を示すものであり、〈散亂した〉zerstreutend　現實は、多義多様の世界を示すものであると云ふことは根據がない。これに對して、私達は主張する。美的に形成されてゐるかゐないか。最も細かな點でも、人間の手から離脱してゐるかどうか。これはいはゆる對象自體の問題となる。勿論、對象の前に立つ觀者は、各々その熟練の程度がちがふのであるが、私達が一度多くの觀者の内面の認識に立ち到るとき、縦の木に對する描寫、把握、並に美的價値づけが如何に多様であるかに驚くのである。しかしながら、尙決定的なことは、描かれた縦は、今度は觀る人によつて、さまざまとなり、種々に意味づけられるのであり、必ずしも觀衆全部をして文字通り同じ形象を描き出させるといふことはちがふのである。これは次のやうな意味になる。藝術は、今日普遍的であると考へられてゐるより、遙かにその明白性が稀少であるといふ證明となる。藝術の中に於て畫家の側から行はれる自然と享受者との間の淘汰にも拘らず、藝術と自然との影響

の中には、今日考へられてゐるよりは、更に多くの普遍的なものが存する。さうして、美的な感動は、到る處、この同じ根本特質を示してゐる。

この表現内容の新しき價値づけは、自然に對して、早くも非常に明確な二三の結論をひき出す。最も若い時代は、通過する風景のスケッチ・ブックを寫眞箱であると言つて、それに材料を集め、地方を歩いて描く。この明白な公式は、私達は前に引いたシュリムプの要求、すなはち、自然は全く、内面から引き出されなければならないといふことは、全く矛盾してゐると考へられる。しかし乍ら、今日、對立と戰つてゐる藝術は、兩説を採るのであり、只、次の如きを考慮に入れる。すなはち、私達が自然を出來る限り嚴正に把握するには、それを完全に（C. von Mander von Bruegel が云ふやうに）嚥下し、それから、はじめて吐き出すことである。この際、これと十九世紀の諸觀念とを私達は次の點で區別する。すなはち、製作のこの段階に於て、始めと終りとが、一層強く强調せられることならびに對立として說明される點で。

風景の創造的な性質は、第一に單純化されたスケッチに依據するのではなくて、それより前に、坐臥並びに靜止に於ける或る一定、且つ獨創的な位置に於て決定されてゐるのであり、（他の位置とは決して代へられぬ）更に切取の限界性の中に、視角の選擇に存在するのである。この場合、正當性を採ることができるといふのは、私達が藝術上名付けるかの稀少なる〈本能〉Instinkt を前提としてゐる。このやうにして、（人々が完全なる寫眞の前では存分に味はひ得る）、印象深い魅力ある獨特の形象效果が發生する。このことは、又、歷史上のエポックに於ても感得される。すなはち考へ得べき構成



ヂヨルヂユ・ブラック作（1931年作）　　繪畫

形式の實現、事物の嚴格性は表現要素として價値づけられる。

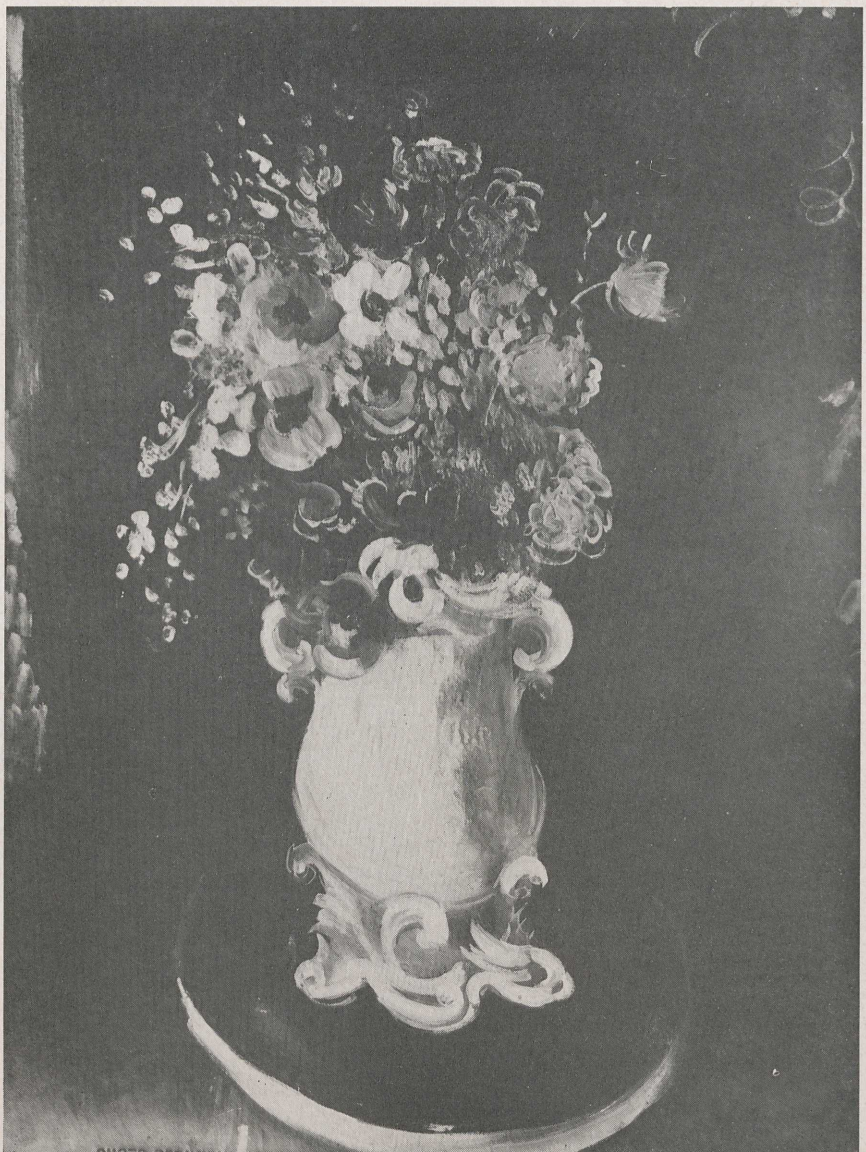
上記の考察の歴史上比較的初期の結論は次のやうである。既に私達は一度觸れたのであるが、表現主義特に未來派は、最も明白な斷片を組合はせようとする限りに於て、例へば、グロッツ G. Grosz がやつたやうに、素描或は繪畫の抽象的な魅惑的な樣相の渦の只中に寫眞による現實樣式を帖巾したのである。これから、既に、表現主義以後にわたつては、多くの私達の心をとらへる形象が發生した。その中には、シトロエンの〈世界の町〉のやうに、全く相互に組合はせた寫眞がある。私達はこの繪を純粋な表現主義的町に對立せしめる。この單なる寫眞帖布形態は、獨自の意味をもつてゐる。何物たりとも、最も新しい藝術の偉大なる二つの本質を示してゐる點にこれに及ぶものがない。最も愼重でありながら、甚しく幻想的であり、現實模寫でありながら、最も自由な構成。純粋の描寫でありながら立體派的充實性。世界の町のかうした高樓の甚だしい魔力に少しの成心もなく對することができるか。若しできるとすれば、その人だけが、殆んど汲み盡すことのできない程のこの繪の影響から免れることができるであらう。曾つての美學がラオコーンに始つたやうに、新しい時代の美學はここから發展しなければならない。すなはち、第一に單なる樣式上の美學に對する絕對的な對象發展の美學。



アンドレ・ドラン作　裸婦

第二に有機的の美學に對する斷片の美學。何故ならば、かやうな或は支離滅裂であり、或は度を越えた高楼に於て、客觀的に、空間的に重量的に、それ自らの中に緊密した意義の斷片が有機的な構成が決して近付くことのできない一つの意味を發展せしめることができる。さうして、一つの苦しい構成能力は亦、かかる何物にも比べられない、滅裂な位地や過程に於ける緊迫した形姿の中にある。この作品は、確固とした、永年の蒐集を、決定的に相互組合はした部分斷片の中に挿入してゐるのであり、そこに初めて、意味深い構成を完成したのである。

しかし乍ら、かうした形象を正しく考察しやうとする人は、少くとも、こうした方法をとらしめた場合に就て熟考すべきである。一つの對象をかうした要素に依つて組み合はすことは、決して必然性あるものでない。一般的に觀れば、このはきちがへた探求は、その根幹となるは、主觀的——個人主義的特色を持つ繪畫に現實主義的藝術と價値づけられる。これは勿論、線の綱であり、均等にもりあがり、一つの段階から力學的に射通す表面要素がその主的要求である。しかしながら、時代によつては、(一五世紀や、一八〇〇年頃)には、この初期バロックを開花し、後期和蘭派レアリズム並びに現今の印象主義を特に高揚したこの畫法からは、最も微細の點すらもとめることなかつたのである。



モリス・ド・ヴラマンク作 (1925)　　ルイ・フイリツプの壺

この時代にもすべての〈素質〉、すべての組織階梯が全く滅却され、藝術實體とは平滑な寫實性を意味してゐる。さうして〈敍述〉Vostragの概念は、かたく禁ぜられ、十九世紀の後期に於て最高の稱讃を博したやうなものを、藝術上の仕事と考へることは、恥とする。屢々提出されて完結してゐるこの自然の表現豐富性に依據する慨念は發展して最近、次の點まで到達した。すなはち、寫眞機械も單に主題の蒐集者として見ずに、繪畫の完全な再建者として考へるのである。すなはち、超えることのできない自然の一片を寫眞のやうに把握することができるときに於ては、この（少しく擴大された）寫眞は直接に、繪畫の根柢となり、さうして、畫家は殆んど只修正、すなはち（すべてが技術的にでき上るので）只輪廓を畫き、この個所をもりあげ、他の個所を平らにし、ここに色を塗り、他を空けておくことにそのはたらきが求められる。

この場合、この考へと、次の考へ、藝術家は獨自の創造者としてあり得ないといふことは、決して相關はるものではない。私達は只求められた表現豐富の對象に對して、心理學的にではなくて、その發生を問はうとするのである。この機械を勞作天性の中に於て見た立場は、かの非浪漫主義者や機械肯定者を決して妨げるものでなく



パブロ・ピカソ作 (1914)　アプサンの杯

反對に、その再建段階に對して、激しい刺戟を與へるものである。

かうした藝術習練の結果に就ては、何等の疑問をおこすを要しない。殆んど費消者の側から見ても亦。先づ最初に、これは生産者自體の問題となる。すなはち、寫眞機械によつて生産者に設ける、創作の材料や對象との、精神的な鬪ひを掠奪することは、漸次に、內面的な無緊張や怠惰を全創作家の中におこす結果となるまいかといふ推定である。しかしながら、この精神的鬪ひの位地を他の個所におしやつたのだと考へるならば、私達は安じて、その發展を期待することができるわけである。かうした觀點から、映畫に於ける新しい尊びが見られるのである。映畫は美術家によつて、文學や平凡な繪畫よりも激しく愛好せられる。ここにも亦、人間力で形成實現すること甚だ稀であると感ずる。自然の表現力に對して新しく現はれた意義が見られる。



静物　ジアン・グリス作

他面、寫眞自體は、私達の主題を早くも超えて、人間の藝術上の意見を認めてゐるに相違ない。これはその群像配置 Gruppierung が



裸婦　　スゴンザック作（1912年）

常に、その當時の藝術に適合したといふことばかりではなくて、たとひ二三の例外はあるが、その群像配置自體が、全體並びに表面の様式化を常になしとげたといふことになる。金屬板寫眞機に於ける、素描の貴重な嚴正や、金屬による精確は、例へば、一八〇〇年前後の繪畫に見られるが、これは當時のひとり寫眞技術にのみによつたものではない。その後、「レムブラント」に於て樣式化された繪畫的に、藝術的に浮ぶやうにつくられた世紀の寫眞。そこでは光と影とが波打つてゐるのであり、これから藝術の中の繪畫的なものへの尊崇が一般に生長したのである。表現主義の結果として型 Blockung 對角線による構成、姿態の誇張の適切性。素描に於ける新しき個的嚴正並びに均等性は數時代を經て（今や又金屬板寫眞機と結びついて）最新の繪畫を生長せしめる結果となつた。未來派の影響として、一つの平板の上に相互に多くのものを入れる（例へば遠くに一人の子供を、近くに映した母のからだに比べて小さく映す、中世紀的肖像形式）撮影が全く少いといふことは、寫眞術自體の全發展の或る種の貧血と遲延をつくつてゐる。

かうした藝術作用と寫眞の作用を相互並列することに今日に於ても尚、憤怒を感じ、これを拒否する人のために、もう一度、世に行はれたかの藝術家の意義の過重生に就て約言しよう。一つの河の波の戯れ、一つの樹皮の〈隅然作用〉これを私達は仔細に觀察すれば、正しくかの〈無計畫的〉作用があるのであり、その作用は、他の無計畫的な自然作用に對立して恍惚とさせるものであり、ここでは人間精神の高揚も消滅も闘するところではない。或る種の山脈の優れた容姿。無限に擴がつた海の高貴な眺め、夜明けの空の深い碧。すべてが自然のかの人間以前の形成か、すなはち、私達を圍繞する

世界の表現の豊富性に歸せられるものであつて、全く微力な人間の改革性の背後に位するものではない。

以上すべてのことに、殆んど百年以來、公衆並ひに藝術史家に愛用され、流行した考へ方が對立する。それによれば、藝術とは徹底的の表現統一の手段であり、自然は不可解な印象の困亂であり、これを解決するものが、ひとり藝術であるとする。一方から云へば次のやうに云へる。藝術は一つの廣い表現統一を與へるが、自然は他の廣い表現統一を與へるものであると。藝術が滿足なものである場合、それは可也、表現の豊富を意味してゐる。(volkommen) 自然が、可也表現豊富であるといふことは、同じく、根本的に完全なことである。(藝術の外的の減少要素に就ては問題にならない。何故ならばこの要素は否定されないが、しかし乍ら、自然を殘りなく保つことのできるかの單一化の中には存在するものではないから。)他のこれも亦愛用されてきた謬見が自然の美的作用を誤つて輕視し、藝術を不自然に過大視するところに行はれる。これによれば一個の(よき)繪畫の中では全く何物をも動かすことが出來ないが、しかしながら、一個の(よき)自然の斷片の中では、尙、依然として、上昇を企てることができるといふのである。實際、完璧の充足といふものは同じやうに稀少ではある。(恐らく自然に於てすら)しかしながら、それかと云つて、藝術が自然よりも肯綮を得てゐるとか、甚だしいのは、完全を得てゐるとかといふことは、私達には全く信ぜられない。

かやうなヨーロパ人的偏見を遂に經過し去つた人間、かうしたものに決して從はない人間が、今日、非藝術的として扱はれ、精々、自然感性を賦與されたものとして追ひやられてゐる。しかし乍らこゝに述べた立場から云へば、かかる偏見に對し、最も合理的な逆捩の論が成立つ。前存在的な自然斷片を常に、單なる混亂した材料に過ぎないとする人こそ、專門的に見れば、非藝術的と見なすべきである。何故ならば、その人は、その視たものを直ちに組織化する力をもたないのであるから。(すなはち、畫かれたものに對立して尙必要なるもの。誤解し給ふな)大多數の人がたとひ表現充分な自然を展望するとしても、尙繪畫の前に足をとどめるといふことは、非藝術的と考へられる。これは恰かも、冷潮に傾する劇をさも當然として觀るやうなものだ。多くの人間は、自分自らに歸屬する形姿を見出す前に、おしつけられたものに何でもかまはず身を投げかけるのである。現實の風景に對立する描かれた風景といふものは、私達の立場から云へば、觀照すべき繪畫 anschauliche Malerei に對立する壓しつけられたもの、すなはち現實の生活から引きあげられて面と線に縮少されたものにひとしい。

私達は藝術を、再び、存在自體の立場から強調するのである。かうした觀點の下に於て、藝術の全き發展は、存在そのもののよりよき理解につれて、變化する地點に於て觀察せられるであらう。

(神保光太郎譯)

(七六頁より) うに超現實主義は慾望のある狀態を創造する。そして、人間を恐るべき革命に押しやることが出來る。もし欲するならば、これはまさに人工樂園である。外の人にもあるがこれと同じ題名のボォドレェルの評論からとりあげられる趣味だ。また神祕な效果とそれが生みうる特殊な享樂との分析、――多くの方面から、超現實主義はある人々の所有物であるところの義務を感じない新しい罪惡の如く現はれる。あらゆるデリカが滿足されるハッシッシュ酒のやうなものである。――かくの如き分析はこの研究に於てその對象を缺くことが出來ない。(青山義夫譯)

オトン・フリエーツの風貌

——藝術家の風貌集（3）——

宮坂勝

私がフランスにゐた頃は、フリエーツの最も活動的な時代で、當時アカデミイ・モデルンヌの午前の指導をしてゐた。フリエーツは批評家アンドレ・サルモンが、その著作《プロポス・ダアル》の中で言つてゐるやうに、丸胴で水夫型と言ふやうな巖丈な體格である。彼がスケートの名手であると言ふやうに、その筋肉はスポーツマンらしい非常に自由な運動性を持つてゐる。話しをする時にも、盛んに手振りをするが、



オトン・フリエーツ（アカデミイ・モデルスの前にて）

その時には必ず實に筋肉の自由さが感じられる。

ある時フリエーツは、自分の〈水浴〉と言ふ大作をする話をしてそのポーズをあれこれと身振りで話した時など、實にそのことを感じさせた。彼は快活であるが、反面に非常に神經が過敏であり、一面仲々の紳士であるが、どこかに隱せない野性が潜んでゐることを感じさせる。

Les Expositions

第一美術協會・第五回展 （東京府美術館）

第一美術協會は全體から言つて、アカデミックであると言へるだらう。アカデミックと言ふことは、決して頭から悪いことを意味するのではないが、日本のアカデミスムは自然主義を根柢とした無味乾燥なものである。もつと作家の心が歌ひ出されるやうな表現であれば、ナチユラリスムでも決して繪として悪いものではない。その作家の心、畫家の感受性が問題なのだ。

第一美術展の會場を一巡して、私の心を強く引きつけたものは、やはり靑山熊治氏の藝術であつた。二三ヶ月以前にその遺作展を見たが、その時にはかなり失望した。それは壁畫のエスキイスや、他の製作のエスキイスのやうなものが多く、靑山熊治氏の藝術的な第一義的な仕事を、あまり多く見ることが出來なかつたからである。その時「遺族のための展覽」の外に、故人の「藝術のための展覽」が見たいと切に感じたものである。ところが第一美術に二十一點の遺作が並べられ、溢れるやうな故人の藝術的な歌に接しることが出來たのは、喜びである。やはりエスキイスが多く、代表作と言はれるものが、さ程多いわけでもないが、その小品特に六號大の「裸婦」等には、汲みつくせない豊かな藝術心が表現されてゐるからである。繪は量の大小よりも質の高低が重要な問題である。數寸の作品にも偉大な藝術が包含され得るからである。

次に注目される作品を見て行かう。加藤司君の「枯木と砂丘」と言ふ作は、モテイフに興味があるが、構圖のとり方をもう少し研究されたい。北島淺一氏は深く自然の美しさに陶醉して行かれてゐるのは面白い。「梨花」も面白いが、やはり繪としては「吉野」などの方が、雅味もあり變化も面白いと思ふ。これで繪としての深さと強さが加はれば、大きい藝術となるだらう。富岡藤男君の「古風郊外風景」と「金山風景」は、特異なものである。技巧的な研究は大いに殘されてゐるが、この作家のもつてゐる繪畫心と感覺に好意を持つものである。大いに精進されたい。高山道夫君の「初夏の風景」はスゴンザツク風であるが、これが深くなり個性的となつた時に、面白い畫境が開けると思ふ。まだ力作は外にもあるが、畫家の表現的な心の歌ひ出されてゐる作は、それ程多く見出せない。（五月廿日―六月四日）外山。

國民美術協會・創立第二十周年記念展 （東京府美術館）

國民美術協會は創立二十周年記念として、物故會員の遺作展を企てた。現代のやうに忙しい世の中では、かうした企てを喜ぶ人も少ないかも知れないが、私達洋畫史に關心を持つてゐるものには、興味深いものである。特に珍らしく思はれたものは、小山正太郎氏の作品と五姓田義松氏の作品である。五姓田氏の「西洋婦人肖像」と「繰り芝居」と言ふ二點は、かつて見たことがあるが、「横濱龜の橋通」と言ふ舊作は珍らしい。小山正太郎氏の大作「自春日山腹望米山」と言ふ作は、同氏の腕を示す面白い作品である。水彩の「風景」は晩年の作で、色彩も美しく愛好すべき小品である。油繪の櫻の花の咲いてゐる「風景」は、明治十四年頃の作で、ピチユームを主色とする時代色を示してゐる點が興味深い。

その外に美術史家として知られてゐる岩村透氏の小品、その外に黑田淸輝氏、石橋和訓氏、橋口五葉氏、吉田秋香氏、柳敬助氏等の諸作はともに興味深いものである。

かうした故人の遺作を見るにつけても、日本に常設の美術館のないことは、文化國として實に恥づべきことであると思はれる。早く理解ある政治家によつて、これが實現されることを希望したい。國民美術協會の展覽にはこの外に現代の會員の作、彫刻、工藝、建築、日本畫等の作品を陳列されてゐるが、これに就いてはここで述べることをひかへたい。（五月二十日―二十八日）外山。

靑木大乘伯展 （東京府美術館）

最近洋畫の日本化と言ふことに就いて、色々研究されまた要望されてゐることは、私達

に興味深く感じられる。一面日本畫の人達が現代の西洋畫に、非常に接近した仕事をしてゐることも亦注目される。かうした試みの中で、靑木大乘氏の洋畫の日本化と言ふ一つの試作の發表を見ることは、興味深く感じられる。

靑木氏のこの企ては、絹とか紙と言ふ日本のマチエールを使つて、これに油繪具を用ひたり、岩繪具を用ひてゐる。日本紙に岩繪具を用ひて洋畫を描くことは、梅原龍三郎氏等も試みてゐるが、絹地や紙に油繪具を用ひて屏風繪などを試みるのは、靑木氏の發案と思はれる。(もつとも日本初期の洋風畫にはあるが)靑木氏のこの試みは、かなり興味深いものであり、氏自身の藝術としてはるかに成功してゐると思はれる。例へば「柿」とか「メロン」等の靜物は、紙とか絹地そのものが、十分繪畫的な效果をもつて統一されてゐる。從つて氏の油繪に見る說明の複雜さがなく、單純で淡泊なところが、非常に優れてゐる。私はこの傾向の作品に最も好意が持てる。

靑木氏の洋畫の日本化の今一つの傾向は、蘆ペンで素描をして、それに岩繪具をもつて彩色したものである。これは一つの素描として見るべきものと思はれるが、寫生風の面白さがあつて、氏の藝術の他の一面を示すものと言へる。今度の作品の中では「山陰風景」が、最も代表的なものだらう。(六月三日―十日)外山。

五年社・第四回展 (上野松坂屋)

五年社は東京美術學校昭和五年度の卒業者の集つてゐる會で、彫刻と繪畫の二部になつてゐる。今ここで洋畫部だけの批評をこころみよう。まだ全體に研究習作と言ふ感じで、づばぬけた作品も眼につかない。岩崎勝平君の「ゆかた」等と言ふ作は、浮世繪の柱繪から畫因をとつたものだらうが、この竪長の畫面の取扱ひ方は面白い。畫因の取扱ひ方卽ち繪畫化は、まだまだ研究しなければだめである。

中尾達君の「習作」はフリエーツ風ではあるが、これから自分を發見すれば面白い。岩淸水君とか中村君等も今後の精進を祈りたい(五月二十九日―六月三日)外山。

トアル社・第五回洋畫制作展 (東京堂畫廊)

會全體の作風はフオヴイスムと言へる。大沼靜巖君は中々良い技巧を持つてゐる。「髮」も「ゲーム」もよくまとまつてゐるが、畫面全體に揚抑とデリカさが現れれば大成するだらう。中村忠二君はマチエールに對する良い感覺をもつてゐるが、仕事が荒くまたアカデミスムに落ちる危險を持つてゐる。前田孝愛君の「靜物」もその難があるもので、もつと畫面を單純化して、ヴアラアルを持たせせなければだめだ。

岩井彌一郎君はメサンヂエ風なものから、良い獨自な畫境を開いてゐる。色調も面白くモテイフにも個性的なものがあつて面白い。島津純一君はキユービスムの感化で仕事をしてゐるが、畫面の餘白と言ふことにもつと注意しなければいけない。キユービスムの仕事はモテイフだけでなく、この面の研究が主となつてゐるので、この餘白をどう取扱ふかと言ふことで、その作家の才能が決定されると言つても過言でない。全會員の精進を祈つてゐる。(五月二十四日―五月三十日)外山。

獨立十七人展 (東京堂畫廊)

岡部文之助君は林武風の感化のもとにある作家で「靜物」などから獨自な個性を發見するだらう。水島淸太君はピカソ風の「靜物」と「工場」を描いてゐるが、良い素質が現れてゐて面白い。この仕事をもつと展開されることを望む。諏訪邦一君は川口軌外風の作畫を見せてゐるが、畫因に美しいものがある。

法元昌雄君は林武風の仕事であるが、この畫家の素質と內面的に合して良い作品を見せてゐる。「婦人像」は中々奇麗である。熊谷登久平君はあまり力作を見せてゐない。今西中通君はかなり苦しんでゐるらしい。「春景色」などにはデリカなポエジイが感じられるが、弱々しくて彈力も深さも出ない。ここから新しい畫境を探求されたい。

酒本博示君は今春の獨立展の作に比較して畫面は小さいがはるかに進境を見せてゐる。「工場町の空地」と言ふ風景は、實に美しいものである。恐らく君の作品中最も傑出したものだらう。色調もマチエールの面白さもシツクなものである。長島常吉君も努力を見せてゐるが、今後の精進をまたねばなるまい。中村節也君は「妙義の春景」と言ふ淸洒な愛好すべき風景を描き「靜物」とか「花束」などのもつシツクさはまた格別の味をもつてゐ

るこの良い畫質の畫家の生長を見ることを念じたい。

北尾欽作君も今春の獨立展以來中々良い仕事を見せてゐる。今度の「森と麥」と言ふ作など面白いものである。色彩も美しいし畫因の取扱ひ方も面白いのだが、畫面にヴァラールがなく休止を持たないことが缺點である。この點を十分に研究されたい。藤田鶴夫君は良いサンスを持つた畫家である。大體に於いてエルンスト風の態度であるが、その畫因の捕へ方に面白い才能を持つてゐる。今度の「バラ」等も面白い着眼であるが、まだ十分現實化に成功を見ない。やはり「鐵板と蝶々後日作一等が良いだらう。

妹尾正彦君は靜かに畫境を深めてゐる。「葱の花と女」と言ふ作は良い作である。葱の花も面白いし女を配した畫面の取扱ひ方も面白い。「窓」は美しい。窓邊にある靜物も面白いが、窓から展開する蒼空を配して畫面に美しさと深さを見せたのは效果的である。樋口加六君の「風景」も惡くはないが、この寫生風の態度から、もつと構成的なタブロォの仕事を望みたい。久保田久一君も良い腕を持つてゐるのだが、いつまでも寫生風の立場にゐることは惜しい。もつと純粹に畫面の研究に入ることを希望したい。寫生をするから繪が出來るのではなく、畫家が描くから寫生が繪畫となるのである。横山淸治君も面白い「風景」を描いてゐる。これをもつと大膽に表現出來るやうになれば、新しい畫境が開けて來ることだらう。（六月一日―七日）外山。

津田洋畫塾・第六回展覽會

（神田東京堂）

最近觀る事の出來た中では、この展覽會が割合に面白い印象を與へてくれた。先づ第一に目錄所載の津田塾指導者の言ふ指導精神と會場に掲げられた門下生の作品が、とても異つてゐる。其處が面白い。指導精神の繪ばかりであつたら恐らく肩がこつて觀るにたへなかつたであらう。津田氏は過去十數年間、相當良い繪を描いた人であるが、それが何うしたはづみか發心して、かうした屋根や電線や靑空をなさけなく描く男になつてしまつた。二點共惡作だ。藝術味に乏しい。仲千代二君の廢屋が良い。灰色の雲のある空と、赧いレンガとくすんだ綠とがサンチマンを與へる。フォルムがたりないのが遺憾だ。パッシオンは良い。藤井勇君のパイプとバラは、レジエばりな技巧は幼いが美しい繪だ。純朴なメカニズムである。他の人達の思ひ〳〵の勉强から何か生れさうだ。期待する。（五月十八日―二十三日）狩野。

東燕會・第二回洋畫展覽會

（銀座・伊東屋）

六人の眞面目な畫家達の製作品であるが、畫面から受ける無事平穩を除いては、時たまかすかに匂ふ面白味だけでものたりない。風景等も寫實するよりも歩き廻るのを樂しんでゐる事が目につく。山岡與平君のヨーヨーを持つ少女は落着いた繪だが構圖上眞中に人物を入れたのは考へものである。安部治郎吉君は六人の中拔き出てゐる。野榮、バラ等小品であるが、(それだけに)良くおさまつてゐる。裸體は梅原臭く、その線は未完成だ。（五月十八日―二十五日）狩野。

編輯上の一切の用件は、編輯所にお願ひします。

洋畫研究編輯所・東京市松並區神戸町一一四　外山方

昭和八年六月十五日　印刷納本
昭和八年七月一日　發行（毎月一回一日發行）

定價　五十錢（郵税二錢）
六冊　三圓（郵税共）
一年　五圓八十錢（郵税共）

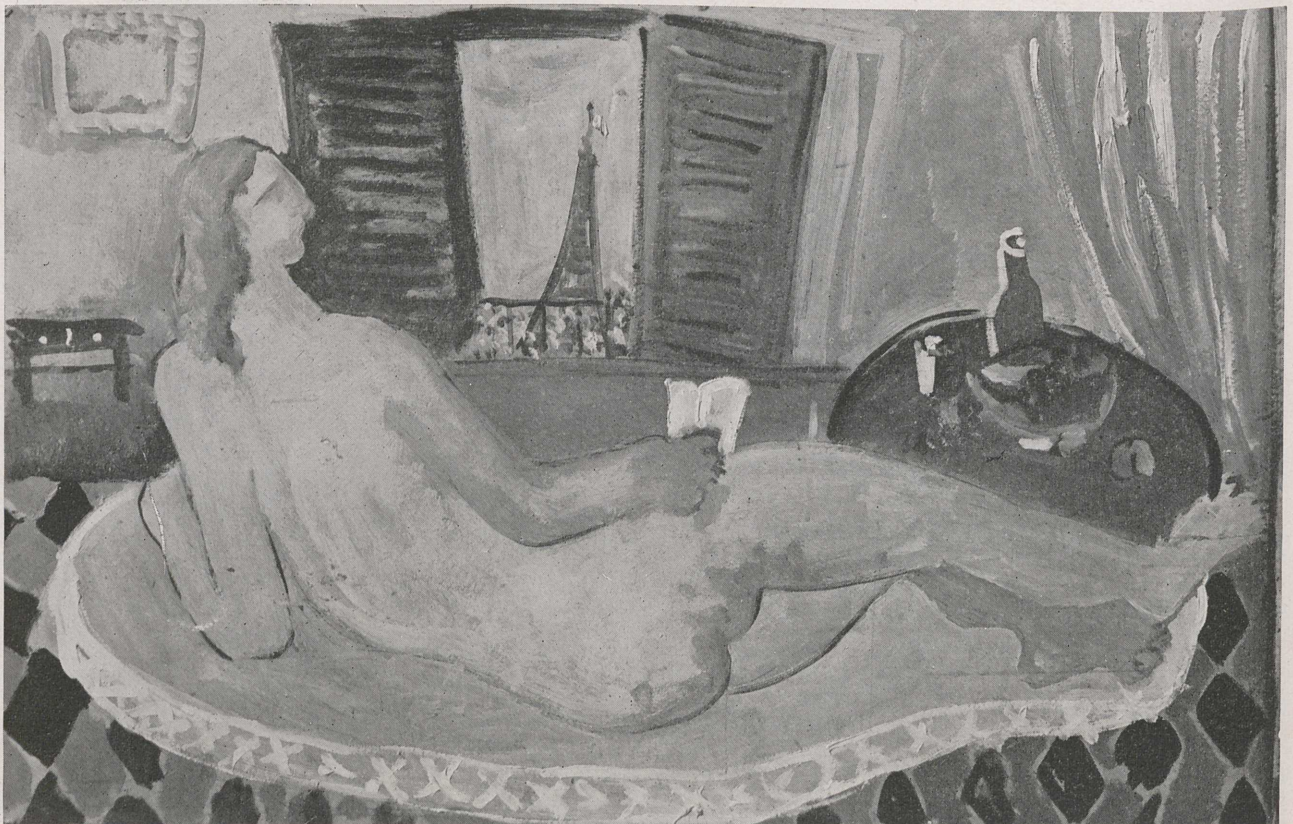
▲廣告料は當會又は神田博報堂へ御照會下さい▼

編輯者
發行者　東京市神田區今川小路一ノ四　福岡益雄
印刷者

印刷所　東京市神田區錦町三ノ二四　菊地三色版工場

發賣所　東京堂・東海堂・北隆館・大東館

發行所　東京市神田區今川小路一ノ四　金星堂　電話九段二四九七番　振替東京三三二八番



婦　裸　臥　　　　中野和高作

洋畫研究第四號内容

本　文

寫　眞

安井と梅原の藝術

川路柳虹

人物評としてかくのだから、兩者を尊敬する意味に於ての大名として、敬稱をつけずに呼ぶことを先づ許されたい。

安井と梅原を比較することは純粹に相反するものを對立する興味に於てなすのではない。兩者の性格や畫質は全く對立する點もあるが、むしろこの兩者が我が現代の洋畫壇に於ける卓越した個性の代表としての双璧である意味に於て擧げるのである。それは世間的聲譽が然るのみならず、又純粹に藝術上の價値から言つて二者位の腕前になつてはじめて本格な畫道の上位を占めるのを至當と感じるからである。克明な畫家もある。奇抜な畫家もある。だが最も進歩的であつて且つ本格的なる畫人を擧げるなら二者はたしかに日本洋畫壇の最高水準を決定してゐるものだ。もし露骨に言つてさしつかへなくば、この水準に迄肉迫しうる他の畫家は川嶋理一郎と小山敬三ぐらゐでないかと思ふ。がそれには又議論の必要もあるから今は觸れまい。



裸婦　梅原龍三郎作（1933）

安井も梅原も不思議なことに同じく京都人である。そして又等しくその最初の出立を同じ時代に淺井忠の門下からなした。時の遲速

でいふなら梅原の方が安井より少しく早く油繪を學んだ）筆者は安井が關西美術學院でデッサンの稽古をしてゐた時分を知つてゐる。安井が當時夏の暑い日に三條の橋の下でカウモリ傘をさし乍ら、スケッチ板に寫生してゐる姿を目擊した記憶もある。明治三十九年あたりと思ふ。兩者の出立はその頃からだつた。この時分に石井柏亭などは既に堂々たる青年作家で太平洋畫會に於て甚だ特質ある作品を示してゐた。文展第一回和田三造が「南風」で畫界をアッと言はせたのはその翌年であつた。併し、安井も梅原もまだ畫學生にすぎなかつたのだ。が池中の蛟龍はそのころ既に何らかの特徵を示してゐたのだ。



梅原龍三郎作　素描

一般に梅原が色彩家で、安井が建築家（繪畫上の）である特質が知られてゐるそれはまことに正しい。が、その特質は彼らの持前のものとして既にその畫學生時代からあつたようだ。

安井の關西美術學院時代のアカデミクなデッサンはそのまま彼がジュリアンのアカデミーでいつも週末のコンクールに嶄然衆輩を擢んでてローランス師はじめ居並ぶ外國人の學生を

驚嘆せしめたほど正確であり常規的なものであつた。梅原のその時代の小さなエチュードを見た記憶によると彼はその時代既に自由なパレットを用意してゐた。あのクスんだローランス風のパレットとは似てもつかぬ華やかな色彩に富んでゐた。安井がローランスに學び、梅原がルノアルを師として選んだ徑路は蓋し必然なものがあつた。

梅原がはじめて渡歐したのは明治四十一年であつたが、安井はそれから兩三年遲れてゐた。梅原がルノアル師をはじめてカンヌの別莊に訪れた話は立派な畫人傳の中の良きエピソードに屬しよう。彼はすぐ樣門弟となることを許された。彼の今日ある畫業の一切根柢はこの時實に良き所を得たことに始まつてゐる。



安井曾太郎作（1930）　芍藥

「實に不思議だ。どうしてこれが日本人だらう。まるで西班牙人の仕事ではないか」

梅原の製作をはじめて見たルノアルはこんなことを語つた。西歐の繪畫の中でフランス人を除けばヹニス人と西班牙人だけがほんとに良き感覺をもつものとルノアルは認定してゐたといふ、あのロココの傳統に生きる偉な巨匠が梅原の繪の豊かな色彩を激賞したのは無理からぬことだ。

安井はローランスのアカデミズムに完全な反抗を企ててセザンヌの研究に走つた。最も良き門弟と信じた安井のこの裏切はひどくローランスを激怒さしたさうだ。だが彼はアカデミズム

に完全に別れをつけた日に彼の新しい生命が獲得された。彼は何事にも眞執だ。彼がアカデミズムに見究めをつけたことは彼が眞實にセザンヌの繪畫史的意義の重要性を認識した時に於てであつた、流行を追つたのでもない。輕薄な模倣を企てたのでもない。彼は一見悟りの惡いやうな人に見えてゐたが、その事は實に最も確實に悟りうる人であることを意味したのであつて

これに反し梅原は最も明敏な直觀の人だ。彼は安井の如く長い間の見究めの時間を費す必要なくその確かなものを身窮から直觀出來る人であつた。この點資性に於て彼は安井よりも惠まれてゐると言へる。だが彼の價値はこの種の天才的直觀にあるのではない。それ以上に彼は探求の人だ。資性は異りながら「努力」の人といふ點では安井も梅原も又不思議にも同じだ。そしてこの事が實は彼ら二人を日本畫壇の最高水準に迄導いた理由でもある。(尤も、その努力はそれが明敏と技能を伴つたことに因るが)



臺灣歌妓　川島利一郎作(1933)

建築家安井の仕事はセザンヌを基點とする近代西歐畫の傳統に一致する歩みから始められた。しかし彼はたゞ事物の寫實を立體的、造構的、從つて論理的分析的に展開せしめたと共に彼の色彩をして單一から複雜に、その階調を分解から綜合に迄進めたのである。彼は色彩家でないといふ意味は彼の色彩力が乏しいといふ意味でなくそれが全然一客觀的智性の選擇を經た結果の按配・

であるといふことである。彼は強い主觀の人ではない。が、彼は鋭く事物の客觀性を認識せんと努むる人である。

色彩家梅原は本來の直觀的資性を以て事物を主觀的綜合的に創造しうる人である。彼は完全に彼の好む畫的世界の中に寫象の一切を捉へねば承知が出來ない。

そのはじめ、彼はルノアルの印象主義的寫實の世界に住んだ。それからヴニス派やグレコが彼をルノアルの追隨者の路から更に本源の故郷へ導いた。がそれだけで終らない。彼は日本の郷土の藝術に通ずる一つの道を發見した。師宜の古版畫、初期浮世繪のややグロテスクなる、しかし非凡な綜合的美の世界を西歐近代畫の訓練による視覺によつて結びつけた。これは大膽なる創造であり冒險である。がこの冒險は完全に果された。夫は彼の強い直觀力が內應的に二つの藝術を結びつけたからである。彼は浮世繪の描線の綜合性を、對比的色彩の單純性をその省略的單純化の寫實の中に把握した。人は彼の寫實をマチスの夫れの影響の如く感じる。が正直のところマチスは彼に影響してゐない。彼の道はマチスと同じ方向にあり乍らより郷土的であり日本的である。その日本主義はしかし最も聰明なる綜合である。

直觀の人梅原が智性の人安井よりも感覺的なる作品を生むことも當然である。がその感覺的なることは綜合美の中に潛む肉感である。安井の鋭い事物の認識はこれに反して非感覺的である。彼が燃える紅色(ギャランス)を使ふ場合にもそれは鑛石の輝きの如く冷い。その裏にはいつも智性が控へて主觀の顏貌を端的に示さないからだ。梅原はいつも耽溺家である。好惡がつよい。



麗子像　岸田劉生作(1921)

したがつてその趣味はいつも統一した世界をもつてゐる。これに反して安井は時に色々の方向を眺める、梅原のモチーヴは單一に局限されてゐるが安井は甚だ多端多角である。從つて彼は統一した趣味を有たぬ。が彼はいつでも何ごとをか對象の中から發見したものを必ず呈示する。梅原の作品は〈梅原の世界〉だ。安井の作品は〈安井の視るもの〉だ。

安井も梅原も今日生涯の畫業の大半は過したであらう。彼らが今後どう發展するかは豫測を許さないとしても自らの資質に基く道は旣に決定されてゐよう。今ある彼らの途がより廣くより大きく、より確かに進められてゆくことに於て我が畫壇は一つの强力な牽引をもつであらう。それは決して新柄の陳列のやうな、モードの新しさだけの牽引ではない。二人の畫業はもつともつと本格的である。シユブスタンシエルだ。そして二人ぐらゐ畫格の大きさに於て非凡なものは日本の畫界で珍らしい。安井の繪の傍に某大家の巧みな一枚のタブロオがあつたが、それがいかに貧しくみすぼらしく見えたか。安井の作品は實に力を以て他を壓しる。同樣梅原の作品はかつて芥川龍之介をして〈食べ物が違ふんぢやないか〉と嘆ぜしめたほど豐饒な輝きに充ちてゐる。彼のごく小さな小品の傍に置かれた作品が、いかにケチくさく、ちつぽけに眺められるかも吾々の經驗したところだ。畫格の大きさだけは人格の大きさと同じく本然的なものである。

僕は以上に斷片的に兩者を比較した。が二人の力倆には何らの等差を認めてゐない。また兩者をその作品の上から比較して安井が冷靜に梅原が直情的にその性格を反映する如くであるが個人としての性情は實に兩者とも溫雅であり明朗である事に於て共通してゐる。餘事は措き願はくば他の作家が彼らほどにその作品の上に於て重き存在となりたきを希望するものだ。（完）



鷹岡宇一作（1933）　　ラ・リユヌ・サンボルエ

最新日本洋畫界の展望

外山卯三郎

日本洋畫界に於いて、二十世紀的な運動の現れ初めたのは、恐らく大正三四年頃からであると言つて過言ではあるまい。それは歐洲に於ける後期印象主義の運動であつて、ヴァンゴーグ、ゴーギアン、セザンヌの聲が次第に日本の畫界に擴つて來た時代である。この日本に於ける〈後期印象主義〉の運動は、ヨーロッパに於けるやうに〈フォーヴィスム〉の運動を誘導することなく、むしろ〈印象主義〉そのものを完成させるかのやうな形をとつてゐたと言へる。從つてヨーロッパに於ける〈後期印象主義〉の運動は、二十世紀に入ると共にアンリ・マチスやアンドレ・ドラン、モリス・ド・ヴラマンク等によつて、〈フォーヴィスム〉の傾向をとつて發展されてゐる。それにも拘らず、日本に於ける〈後期印象主義〉の運動は、二科會の畫家達によつて〈印象主義〉の完成を形づくつたと考へられる。

この印象主義的な傾向は、日本に於いて一九二三年(大正十二年)頃まで繼續されてゐた。然し大正十年(一九二一年)頃から、若い時代の畫家の間には、イタリィに於ける〈未來主義〉の感化を受けた運動が現れ、また一面にフランスに於ける〈立體主義〉の感化を受けた畫家が出現した。この二つの二十世紀的な日本の洋畫運動は、



妹尾正彦作(1933)　葱の花と少女

ヨーロッパのそれのやうに決して〈フォーヴィスム〉を母胎とせずに、一つの好奇的な出現であつたと言つてさしつかへあるまい。それが丁度關東の大震災と言ふ大きい衝動によつて、あたかも歐洲大戰を體驗したヨーロッパ人のやうな精神的刺戟を受けづにゐられなかつた。從つて二三年以前から潛在的に移入されてゐた〈未來主義〉と〈實體主義〉とは、一時大きい勢力となり、續いて〈ダダイスム〉の運動となつて、日本の洋畫界を驚嘆させたと言ふことが出來る。

この二三年間の日本の洋畫界は、あたかも歐洲大戰當時のヨーロッパ畫界のやうに、種々樣々な繪畫的主張が試みられ、樣々なイズムの移植と模倣と實驗が繼續された。その中で尾形龜之助、木下秀一郎、神原泰等の〈未來主義〉の運動、矢部友衞、東郷靜兒等の〈立體主義〉の運動が、最も注目すべきものであり村山知義、大浦周三、岡田龍夫、住谷磐根等のダダイスム〈マヴォ〉の運動が現れた。また玉村善之助等の〈表現主義〉の運動が現れて來た。然しこれ等の繪畫的主張と實驗が、日本洋畫界に著しい刺戟を與へたことは看過せないが、決して畫界を指導する勢力を持つことが出來なかつた。



長谷川三郎作　石膏習作

★

大正四五年（一九二五、六年）頃になつて、フランスの現代繪畫の直接的な感化を受けた一團の畫家達が、相前後して歸朝した。これ等の畫家達は機せずして、一つ繪畫團體を結集して本格的な運動を開始した。それは言ふまでもなく〈一九三〇年協會〉であつてその主張はフォーヴィスムの運動であつたと言つて、決して過言ではあるまい。前田寛治、里見勝藏、佐伯祐三中野和高、中山巍等と言ふ畫家達は、

その最も代表的な作家であり、その繪畫的技巧に於いても教養に於ても正に日本洋畫界の新時代を指導するに十分であつたと言ふ事が出來る。

かうして日本に於ける〈フォーヴィスム〉の運動は、ヨーロッパのそれよりも約二十餘年間の間隔をへだてて、初めて本格的な繪畫運動として現れた。印象主義の繪畫に倦怠を感じ、沸々と興亡する新主義の非技巧的な繪畫に疑惑を感じてゐた畫家達は、この强烈な直裁な繪畫的精神に共鳴して、昭和初年は殆ど悉くフォーヴィスム的な感化を受けない作家を見ないと言ふまでに到達したと言つて過言ではあるまい。このフォーヴィスムの作家達によつて、日本の洋畫も初めて新世紀の呼吸を感じ得るやうになつたと言へる。而してヨーロッパの現代繪畫が悉くこのフォーヴィスムの感化を受けてゐるやうに、日本の現代的洋畫も亦悉くこのフォーヴィスムの洗禮を受けて來てゐると言ふことも見のがせない。この意味からしても日本に於けるフォーヴィスムの團體〈一九三〇年協會〉の存在は、注目すべきものであつたと言へるだらう。

このフォーヴィスムの畫家として最も注目すべき活動を示したものは、前田寛治、佐伯祐三、里見勝藏、林武、中野和高、中山巍等であつたと言へる。前田寛治は新古典派的な感化から出て、次第に本能的なフォーヴィスムに深入して行つた。彼の傑作〈棟領の家族〉等は正にこのフォーヴィスム時代の最高頂と言ふことが出來る。佐伯祐三はヴラマンクの感化を受けて、寫實的な製作をしてゐたが、次第にユトリロ風の都市風景畫家として、その本能的な才能を發揮



大根と少女　中山巍作（1933）



清水登之作(1933)　陣地

して行つた。その傑作〈モランの風景〉等は、そのフォーヴィスム的時代の最も代表すべきものと言へる。里見勝藏はヴラマンクの感化のもとに出發した畫家であるが、歸朝後次第に獨自の風格と才能を示して、日本に於ける最もフォーヴィスム的な畫境を開拓した。黑の時代、赤の時代、青の時代、黃色の時代と、彼は縱橫に本能的な繪畫問題を提出してゐると言へる。林武は後期印象主義的な繪畫の研究から、次第にフォーヴィスム的な作畫に入つて來た畫家で、その研究には常に內面的な思索と、本能的な製作の素質とを包含してゐると言へる。最近彼は形式的なフォーヴィスムを出て、一つの新しいレアリスムに向つてゐると言へるだらう。中野和高はドランの感化を受けて、雅味豐かな作風をもたらせた。その後彼の鋭敏な感覺は色々な新しい畫風を吸收して、獨自な畫風を樹立してゐると言へる。中山巍はヴラマンクの感化から出發した畫家であるが、彼の藝術はフォーヴィスム的と言ふには、あまりにも洗練されたレアリスムであると言ふことが出來る。この本質的なレアリストは、次第にその畫境を深めて個性的な藝術を建設してゐると言ふことが出來る。

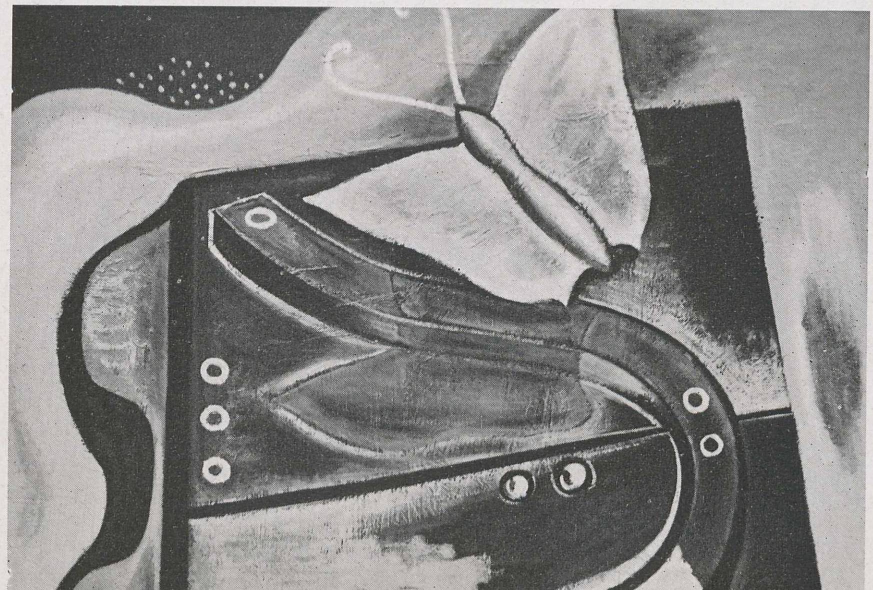
このフォーヴィスム的な感化を受けてゐる最も新しいチェラスションの畫家には、妹尾正彥、中村節也、故小野幸吉、田中佐一郎、田中行一、菊地精二、等がゐる。これ等の作家は來るべき畫界にどう動きかけるか。これは將來の問題である。

★

昭和三、四年(一九二八、九年)頃から、日本の洋畫界にも次第にシュールレアリスムの運動が移入され初めた。それは先きに詩人達の間に於いて、一つの新しい時代を劃

するまでに隆盛を來してゐた。それが洋畫家達の間に共鳴者を見るやうになり、昭和三年頃から日本的なシュールレアリスムが試みられるやうになつた。嚴密に言つて、それは大正末頃に試みられてゐた中原實等の表現主義と岡本唐貴等の造型運動から派生した、一つの形式主義であつたと言ふことが出來るこの形式的なモデルニスムをもつて、シュールレアリスムと結びつけて、いはゆる日本的なシュールレアリスムを生み出すやうになつた。それは言ふまでもなく東郷靜兒、古賀春江、阿部金剛などと言ふ作家によつて試みられたものである。

然しそこにはまだ純粋な意味でのシュールレアリスムの精神は見出されなかつた。つまり表現主義と造型 Valori plasticici との結合から生れた形式的な幻想主義が、シュールレアリスム的な假面をきて現れ出たと言ふことが出來る。それはヨーロッパに於いても、殆ど詩の運動に初終してゐる時代であり、畫家の間にも次第にその精神的な感化を及ぼしてゐた頃と見ることが出來る。而して繪畫上にシュールレアリスム的な精神が、明確に現れ初めたのは一九二八年に刊行されたアンドレ・ブルトンの〈シュールレアリスムと繪畫〉以後であると言つても差しつかへあるまいブルトンは從來試みられてゐた超現實的な繪畫の中に、シュールレアリスム的な精神の見出されるものを論じたものであつて、かうして試みてシュールレアリスムの繪畫と言ふこと

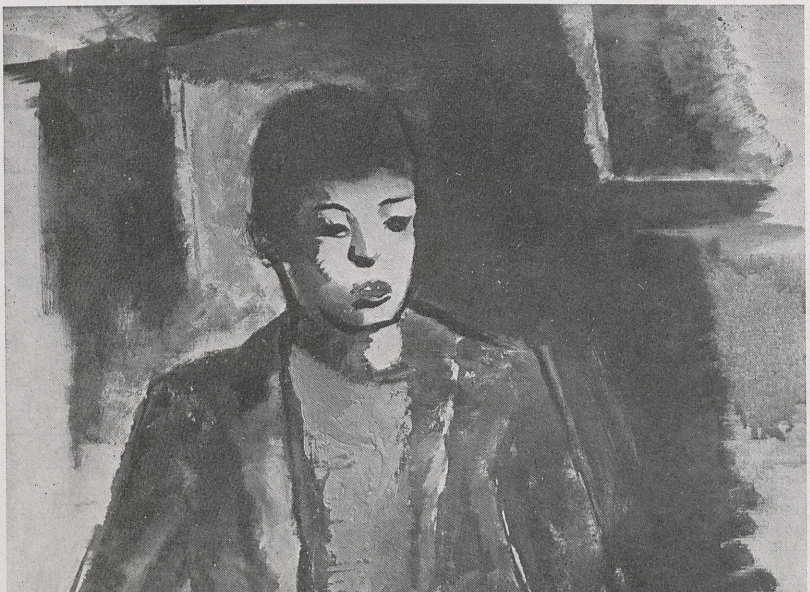


藤田鶴夫作（1933）

鐵板と蝶々後日作

が明白になつて來たと言ふことが出來るだらう。従つて日本に於けるシュールレアリスム的な模索時代も、一九三一年になつて、初めてシュールレアリスム的な覺醒を持つことが出來た。これはフランスにあつてその直接的な感化を受けてゐた福澤一郎がその多數のシュールレアリスム的な作品を發表したからである。この出來ごとは丁度その前年にブルトンの〈超現實主義と繪畫〉の全譯が出現したと同じく、日本の洋畫家達に大きな衝動を與へたと言ふことが出來るだらう。このやうな出來ごとは、日本のシュールレアリスムの運動にとつて動かすことの出來ない反映を示してゐる。

これ以來日本に於けるフォーヴィスムの運動は、幾分老境に入つたかの憾を示してゐる。一面に於いてフォーヴィスト達は、何等かの意味でこのフォーヴィスム的な運動を更生させようと努力してゐる。その必然的な現れと見られるものは、言ふまでもなく〈ヌボ・フォーヴィスム〉的な傾向であつて、これは現代〈獨立美術協會〉の作家達によつて代表されてゐる。また他の一面に於いて、このフォーヴィスム的な傾向から出て、シュールレアリスム的な方向に進出しようと企てるやうになつた一つの時代的な勢力であるかのやうに、著しい動向を示してゐる。〈獨立美術協會〉の中にも、すでに福澤一郎の感化のもとに、新しい活動を始めてゐる作家が多い。それと共に純粹なシュールレアリスムではないが、幾分キューピスム的な感化を受けて、新しい繪畫を開拓

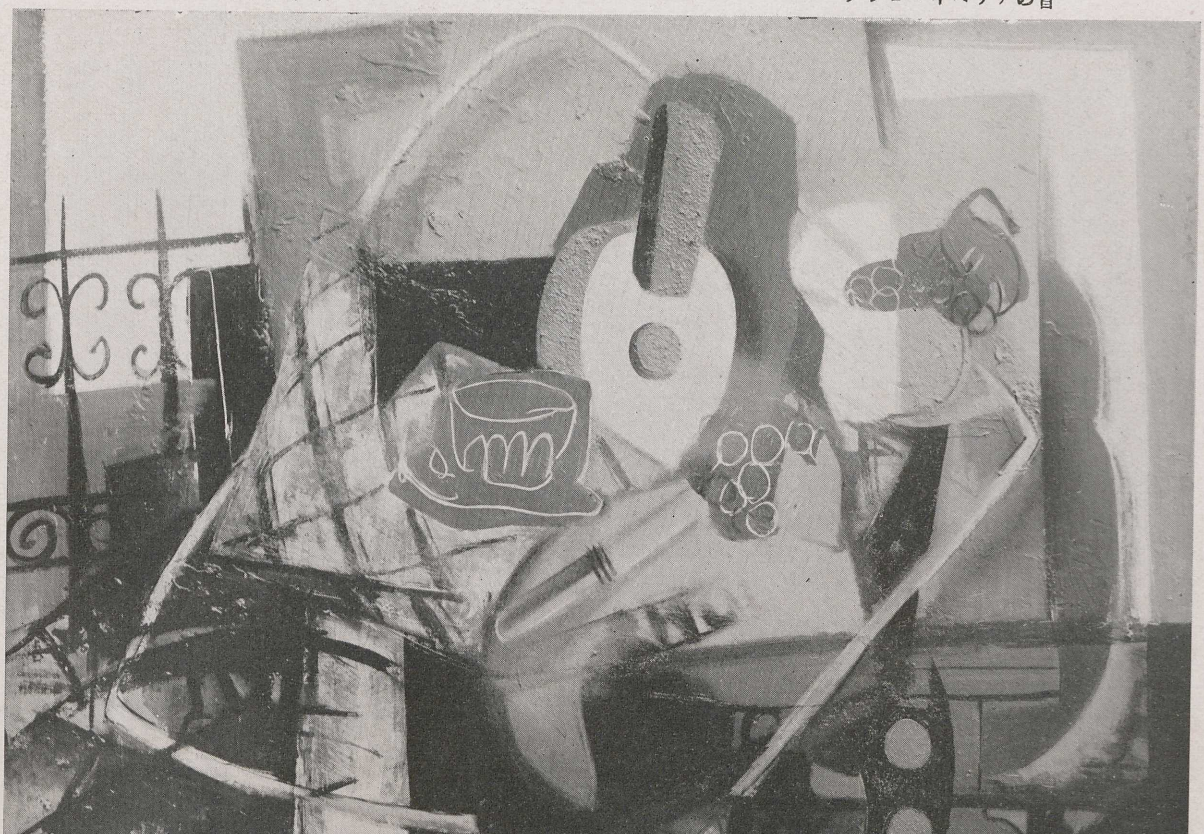


少　年　　前田寛治作(1928)

(一二六頁へ續く)



須田國太郎作　　グレコ・イベリアの首



川口四郎吉作　　葡萄その他



佐伯祐三作 (1927) モランの風景



川口軌外作 (1929) 魚を賣る女

今春の諸展覽會に現はれた最も注目すべき作家と作品

★

福澤一郎

今年は獨立展を除いて他の春の展覽會を殆ど觀てゐないので御出問に對して公平妥當な意見の開陳が出來ません。それより他の諸君の意見を伺ひたいものです。

★

中野和高

拜復　此春は永の旅行を致し居昨今歸京致せし次第にて丁度出發日獨展の開會日にて汽車の時間前一寸瞥見致せし有樣、その時會員諸君中々の勉强と慶賀しました。

★

里見勝藏

兒島善三郎——上高地風景、川口軌外——月夜の雪景、風格といひ、表現といひ、こんな作品が日本に出來て來た事は大慶賀です。

★

須田國太郎

拜復　御尋ねの件京都に於て行はれたる展覽會に於ては小生の見たる限り最も注目に價せるもの皆無に御座候、見おとしたもの多くあるべくと存候も當地の如き範圍僅少にて却て公平を缺くかと遺憾に有之候



卓上花束　　高畠達四郎作（1932）

★

林　武

清光會諸氏の作品を注目いたしました。

★

太田三郎

今春の展覧會の中では、獨立展がいちばん愉快でした。あの展覧會は二度見に行きました。

が、「最も」といふ形容詞のもとに、特に限定した一二の作品について、ものを言ふことは一寸困難です。

★

三岸好太郎

自分の態度を謙譲に迄引き下げて考へて見ても尊敬に與へする程興味を持つた作家及び作品はありませんでした、自分自身にさへも不滿であるからかも知れない。

★

田口省吾

獨立展の淸水登之、川口軌外兩氏の作品は生氣の溢れた畫家らしい仕事です。伊藤氏のソリッドな仕事も好きです。

國畫展では梅原龍三郎氏の裸體、梅原氏の畫には何時も美しさが輝いて居ます。

春陽會の鳥海靜兒と云ふ人の作品は色が汚く仕事は小さいが、マチエルの驅使に一種の特色があります。考へ方一つでのびる人かも知れません。

★

外山卯三郎

中山巍「大根と娘」、林武「裸婦」、飯田操「風景」、妹尾正彦「海邊風景」、菊地精二「風景」、長谷川三郎「窓」、津田正國「パリ・パンテオン」



花束　中村節也作（1933）

明治時代の洋畫

——五姓田義松と小山正太郎と黒田清輝——

森口多里

國民美術協會の物故會員遺作展の陳列作品の中に五姓田義松小山正太郎、及び黒田清輝のものがあつたが、この三人の作品を比較してみる興味は、同時に明治時代に於ける洋畫の技法の變遷に連らなる興味でなければならない。

五姓田義松は慶應元年に横濱在留の英人ワーグマンに洋畫を學び、小山正太郎は明治九年に工部省美術學校の教師、伊太利人フォンタネージに師事したのであるから、早くから本格的な洋風描寫に親しんだわけであるが、未だ泥繪系統の窮屈な寫實に囚はれて、油繪具による色の自由なアルモニー、寫實に束縛されない筆觸の自由な使驅によつて畫的效果を出すといふまでに到つてゐなかつたことは、この遺作展の小數の作品によつても知られる。

五姓田義松の遺作の中に《横濱龜之橋通》（東京美術學校藏）と題する小品があつた。題名の場所を寫したもので、徳川時代からの傳統的樣式なる瓦葺二階造りの商店の並列を街路の向ふ側に眺めた構圖で、前景は水平帶を成せる街路の路面である。かういふ構圖は明治前半期に刊行された銅版の著名商店圖集などに見る常套的なもの



五姓田義松作　西洋婦人肖像

で街景の眞を傳へるといふ功利的な目的に束縛されて、造形的效果のための自由な想像性の働きを失つてゐる。唯しかし、この油繪に於ては、街上に人力車や角兵獅子や古風な巡査や田舍臭い物賣り等が散點してゐるので、現在の私共には一種の懷古的な情趣を感じさせる。

色調は勿論印象派以前であるから暗い。そしてその陰暗な色調の中に銀灰色のハイライトを盛んに加へてゐる。これは泥繪系統の寫實で、恐らく和風描寫と洋風描寫とを區別する最もエッセンシャルな技法はこのハイライトの有無であつたと云つても敢て過言ではあるまい。しかもそのハイライトの描き方は、恰も毛筆で毛描きをするときのやうな心持でされたらしい。

ハイライトが重要視されてゐたので、その結果はハイライトの誇張になつてゐる。全體が暗い色調なので、ハイライトが殊に目立つのである。作者は其處に寧ろ洋風描寫の立體的特質を誇つたのであらう。しかし、それと共に日本畫の傳統的な表現癖を出して平然たるところもある。それは視覺の實際を超越した細寫であつた。街上に、天びん棒で籠をかついだ人物が歩いてゐるが、小さく見える人物であるにも拘らず籠の編目が丹念に描かれてゐる。街路の向ふ側に並ぶ暖簾の文字もちやんと描かれてゐる。かくの如きは、毛筆を使ひ慣れた日本人の表現癖にとつてファミイリアルであり、またイージーゴーイングでもあつたであらうが、同時に合理的でもあつたのである。そしてプロポーションを超越して暖簾の文字を描いたところに、ハーモニーよりも説明の興味に傾く名所繪式功利主義が窺はれるであらう。表現は何よりも場所が横濱龜之



婦人像　林武作(1932)

橋通りであることを判らせるのが第一の役目であつた。

五姓田義松の洋行前の作品は未だ他にもあらうし、もつと洋畫としての効果に於て進んだ作品もあるであらうが、こゝでは遺作展出品のものに就てだけの考察であることを斷つておく。

五姓田は明治十三年に巴里に渡つてレオン・ボンナーの塾に學んだ。遺作展に出てゐた《着衣婦人》及び《繰り芝居》は洋行中の作で、前者には 1881 Paris、後者には 1883 Paris と記入されてゐる。一八八一年は明治十四年に當る。

《着衣婦人》（東京美術學校藏）は若い西洋婦人の半身像で、色調は幾分明るくなり、筆觸も大きくなつたが、全體の効果は平面的である。着物を描く筆觸には一種の勢ひが附けられてゐる。これは恐らく渡歐後の影響によるものであらうが、渡歐前の作品をもつと數多く見た上でないと斷定を下し難い。



中山巍作（1931）　　笛吹き

『操り芝居』（東京美術學校藏）は、今でも巴里の公園などで子供達に喜ばれてゐる他愛もない人形芝居であるが、操りではなく指で使ふものである。この油繪は五十號程度の大きさなもので、塗り殘しの部分があるから、未完成であらう。群像の取扱ひ方や筆の使ひ方が既に和臭を脱してゐるが、人物のプロポーションには不自然なところがある。この繪は、極東人の寫した十九世紀の巴里の民衆風俗として、寧ろフランス人にとつて興味の深いものであらう。

小山正太郎には代作が多かつたといふ噂であるが、こゝに出てゐる二點の油繪と一點の水彩は全部代作でないといふ假定の下に觀察する。

このうち長岡市の椰野透氏所藏の《風景》はカンバスの裏面に〈歳次辛巳秋日爲椰野先生之囑小山正㊞〉と墨書されてゐるから眞蹟であるにちがひない。椰野先生とあるのは現在の所藏者の祖父かに當る人だらうで、作者と同じく長岡の人

であつた。この油繪は十二號位の大さで、樹脂色を主調として描かれてゐる。

兩側の土手に大木の並んでゐる道を路上から眞直にシムメトリカルに眺めた構圖で、透視畫法の效果を誇るためには持つてこいの構圖である。空は青く晴れ、路上や土手には散策の人物が小さく點在してゐる。これは今の東京美術學校のある場所だつたさうである。制作歳次の辛巳は明治十四年で、その秋に寫したものであるから、並木は黄葉してゐたであらう。しかし畫面の主調をなすビチューメンのために唯陰暗としてゐて季節の特徴は少しも出てゐない。清朗なる秋は古來日本人の最も好むところのものであつた。しかるに作者はビチューメンへの忠實を守るためにこの傳統的な趣味を犠牲にした。そしてビチューメンのマッスに變化をつけるために點描でハイライト(?)を附けてゐるが、これは西歐の十九世紀の風景畫に珍らしくない技法である。



軍人

里見勝藏作(1927)

この繪のビチューメン調に反して《自春日山腹望米山》(日本石油株式會社藏)は榮の花畑が廣がつてゐたり桃の花が咲いてゐたり、遠山や海岸がはつきり眺められたりする春景色のためか、色調が明るい。大さは五十號の上下を縮めた程度の横長の油繪である。

中村不折氏が會場で坂井犀水氏に語られたところによれば、この繪は中村氏が未だ師事しない前の作品であるから、辛巳秋日の《風景》よりも前に描かれたものだらうとの事である。

色調が明るく多彩的になつてゐる點から云へば印象派の感化が認められ、從つて辛巳秋日のビチューメン風景よりも後の時期に屬する筈である。しかし、考へやうによつては、この明るい色調は敢て印象派の感化によるものではなく、日本畫の自然描寫を單純に油繪具で行なつた結果とも見られるのである。事實、この繪は、色調こそ明るいが、辛巳秋日の風景に比して甚だしく和臭に富むものである。自然の見方に於ても、描寫の技法に於ても、さうである。

圖柄は、一幅の畫面に山や水の風物をいろいろと取り入れたパノラマ式眺望圖で、かういふ自然の見方は日本畫家の好んで選ぶところのものである。前景の山の端に咲く桃の花の如きは、枝の方向に從つて紅い顔料を點彩



アラビヤ人　宮坂勝作(1930)

した、いかにも南畫式寫生である。ここでは、麗朗な春の日の眺望が美しい色で巧みに寫されてゐるが、辛巳秋日の《風景》に見るやうな統一された色調は無い。

もひとつの《風景》は水彩の小品（水落京二氏藏）で、河流を畫面に水平に入れたものである。畫面の一隅に「滿江春水魚鰕長卅四年春晚戲作不同舍主人」と誌されてゐるから明治三十三年の歐洲出張から歸つた年の作品であるがそれにも拘らずこれにも南畫風の自然の見方が殘つてゐて、川岸に遊ぶ家鴨や對岸の人物などは、遠方に見られるものに似合はずデテールにこだわつてゐる。明治十四年に純粹に洋畫的效果の《風景》を描いた人が、それから二十年も經つて斯ういふ自然描寫をしたといふことは、考へれば不思

議である。勿論〈戯作〉と斷つてある通り、氣輕な小品で、力作ではない。

これらの人々の作品から黒田清輝の遺作の前に來ると、時代の推移がはつきりと意識される。黒田の《少田の後姿》、《畫家とモデル》及び《赤髪の少女》の三點は昨冬の山中商會の賣立にも出たから知つてゐる人も多いであらう。それを未亡人が買ひ取られたのである。いづれも滯佛中の作で、強い筆觸と澄明な色調とを特色とし、《少女の後姿》では綠葉を透してくる外光の效果が強く美しく描かれてゐる。



當世洋裝婦人　牧野虎雄作

黒田はラファエル・コランに師事したが、これらの作品にはコランらしいところが少しも無い。誰の藝術から最も多く感化を受けて是等の繪が出來たか、今のところ判らない。いづれにしても、ここに初めて近代的な洋畫の效果が日本人によつて成就されたのである。簡單に言へば、物象を寫すといふ客觀的畫境ではなく、物象をダシに使つて外光の享樂や筆勢の綜合等による畫的效果を創出するといふ純粹に感覺的な畫境である。（未完）

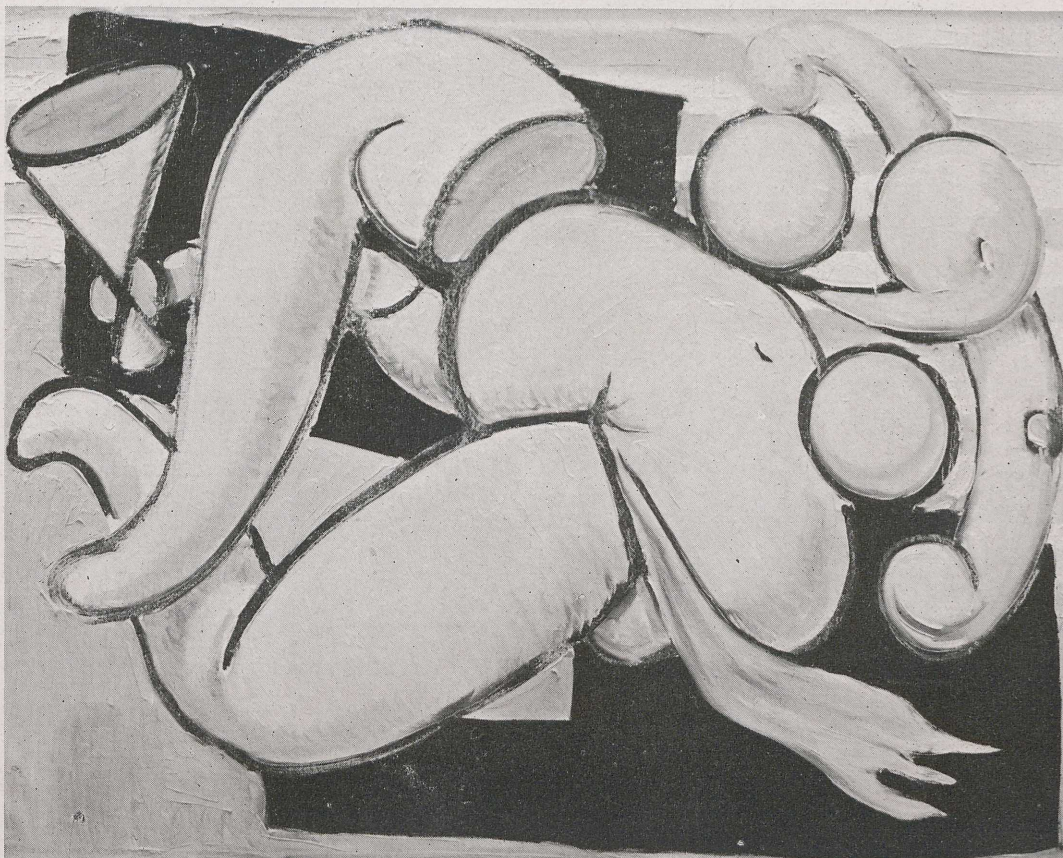
マルク・シャガル論（2）

ワルドマル・ヂョルヂュ

彼は最初色彩と形態に關する美術上の問題に於いて反抗した。彼は視覺的なまた觸覺的なレアリテ、言ひ換へるならば概念的なレアリテを超越して、その限界を破つてゐる。彼は現象の世界と非論理的な表現の世界を殆ど常に理論的に再現し、分析するに外ならない立體派の形式主義に反對してゐる。彼は總ての繪畫を今もなほ散文に結びつけてゐる繋ぎを斷ち切つた。シァガルに於て繪畫は再び何等技術的なまた美學的な規則によつて、可能性を限られることのない自由な眞情の吐露となり、神祕となり冷めたい理性には受け入れられないものであり。魂の言葉となつた。

かうした畫家の仕事を年代順を追ひ、また明確に幾つかの時期に分類するといふことは非常に難しいことである。シァガルは自分の上に起つた幾つかの變遷に就てよく知つてゐる。彼は最初から筆とパレットを手にした時、既にその仕事を完成するための自分の方法を、總て頭の中に描いてゐたやうである。それから彼は休みなく自分の完成を續けて行つた。だが然し彼のアンスピラションの根柢は、曲げられてはゐない。

彼の作品（マルク・シァガルの作品は、一箇の觀念であり、種々な形態の尨大な目錄のやうなものではあるが、これを眞面目に語ることも出來るのであるから）には、到底列擧しつくせない程に多様な主題、モティフ、對象が含ま



藤周一作（1933）　　裸婦

れてゐる。ここには一聯の牧歌がある。即ち〈戀人同志〉とか〈散歩〉とか〈誕生日〉等。これ等に見る數組の男女は、互に固く結びついて重力の法則に反對するものである。彼等は愛の力に支へられて、町々の上を田舍の空を飛び、その影をはるかに投じてゐる。また此處には莊重な猶太人、永遠な悟りの所有者がゐる。また猶太人の老いたるヴァイロン彈きがゐる。彼等は音樂によつて、自分の魂を解放する。また此處には一人のセミト族の族長の鼻に重つて、木の梯の頂上に一頭の山羊がゐる。

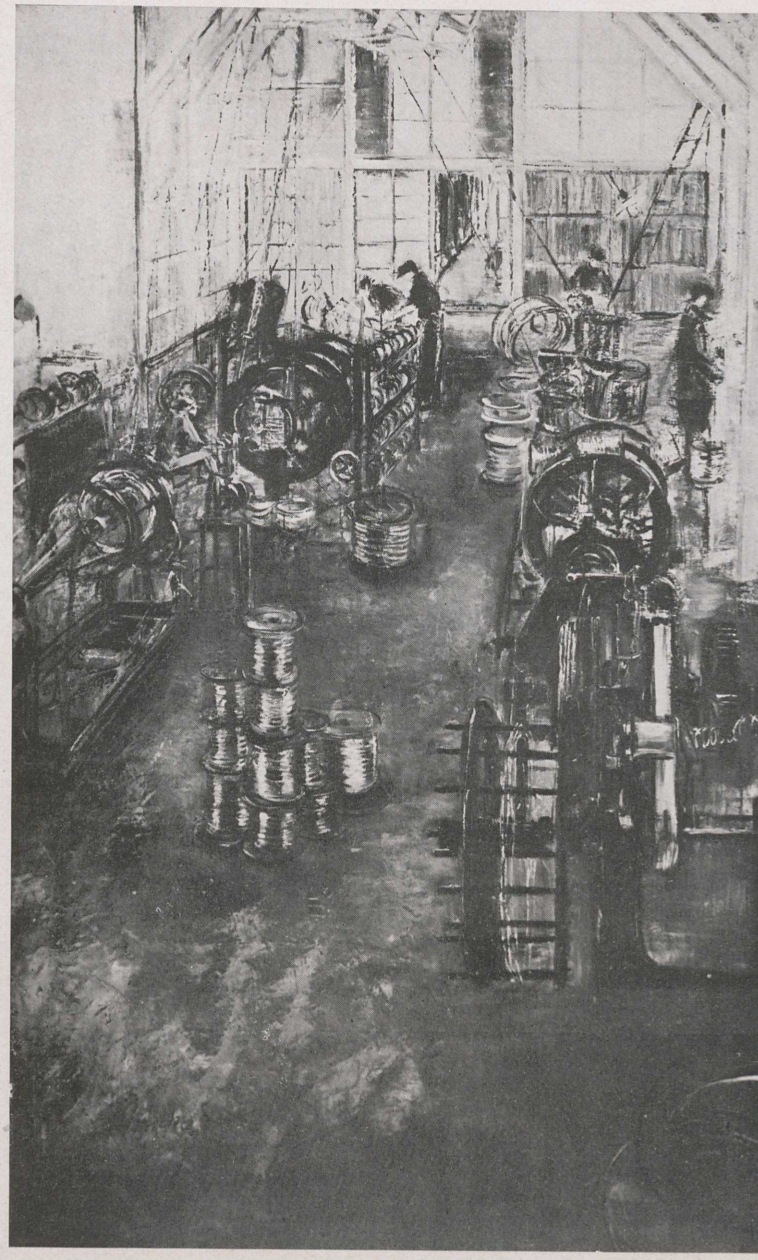
シャガルは一九一四年、大戰直前にフランスを去つた。そしてロシアに留り、ヴィテブスクに於て一つの美術學校の基礎を据ゑた。またモスクワの一劇場のために大きな壁畫を描いてゐる。一九二三年、再びパリに戻つて來た。大戰も、革命も、彼の畫に何等の變化も與へなかつた。諸國を辿り、また世界の表面を變化させた大變動のあつた間にも、ずつと彼は自分のアンスピラションから得た夢を追つてゐた。此處には幾つかの花炎のやうな調子を持つた跳躍がある。また此處には曲馬場（シルク）に於ける數景がある。即ちアクロバアト、オランヂ色の肉襦袢を着て、血に塗れ金色の砂を布きつめた土俵から逃れる女曲馬師等。又此處にはオヴェルニュの風景がある。家畜小屋、農家の廣い庭、そこでは愛らしい家畜族が、百姓も優しく交つて生活してゐる。またここにはゴォゴルの〈死せる魂〉のための幾つかの銅版畫がある。その中には蠟人形のやうに、地主、士官、役人、宿屋、寡婦等、一八四〇年頃の皇帝治下のロシアが、



津田正周作　巴里パンテオン

生彩陸離として綜合され展開されてゐる。終りに澤山の色を用ひたグアッシュがある。これはフォンテェヌの偶話の挿畫であつて、フランスの詩人の作品を、空想的な構圖の中に配置したものである。

空想的な構圖の中にと言つて置かう。だが現代の畫家の中で、彼よりも一層深く内面的に自然に透徹し得た者は一人もゐない。印象派の人達は光線を吟味し、プリズムを了解し、種々な太陽の光線を捕へた。彼等は傳統的な意味に於ける（アルティスト）たるに止つてゐる。彼等は光學上の樣々な現象には注目したが、生存する動植物の生活に聖體を投げはしなかつた。若しもシァガルが私にとつて繪畫に於ける聖人の樣に見えたとすれば、それは彼が主の創り給へる最も賤しきものの上にも、愛を籠めて身を傾けたからであり、彼がそれ等のものの素朴な知られざる存在と、自分を共にしたがためであり、自分をそれに離合させたと言ふためである。



製網　　佐伯米子作（1933）

マルク・シァガルの樣式はナチュラリスムと、魔法のやうなフィクションとの難かしい混合である。この二つの要素は彼の作品に於て混淆し交錯してゐる。彼の描くデッサンは今は皮肉な生氣を見せ或は選んだモデルを前にしての質朴な專念さを現してゐる。シァガルの銅版畫の前では、オガルト・ロランソン、ゴヤ、カロ、オノレ・ドォシエ等の名が口にされた。これはこの時こそ、これ等カリカテュウルの先師達に祈るべきであるからである。彼の彩色法は私達が普通にやる分類を脱したやり方である。（一二六頁へ續く）

フェルチン・レゼエの風貌

――藝術家の風貌集(4)――

川口軌外

私がフランスにゐた頃、アカデミイ・モデルンでフェルチン・レゼエの敎へを受けたことがある。レゼエは身丈の高い、冷靜な人で、フリエーツのやうに野性的ではない。繪を指導するのも、サンチマンを制御して、構成的な要素を硏究させる。だからアカデミイでモデルを使ひながら、モデルを描かずに手とか足とか頸と言ふ部分の持つてゐる要素を硏究し描いてゐる。モデルを描くのでなく、モデルは繪の硏究の參考見本と言ふものに過ぎない。

レゼエはこのやうにサンチマンのない仕事をやらせ、自分もそれを主張してゐるが、やはり彼の作品には豐かなポエジイが流れてゐる。もしもレゼエがドイツ人であつたらもうあの仕事も行きつまつた理論だけになつてゐるのだが、彼は純粹のフランス人であるだけに、その缺陥におちいらない。彼の繪を偉大ならしめてゐるのはフランス的なポエジイがあるからだらう。



建築場を背景とし フェルナン・レゼエの肖像

サン・フリエーツ（アカデミイ・モデルヌの前にて）

Les Expositions

新油繪・第一回展（銀座資生堂）

この會は二科會のモデルニスト達の集つたもので、新しい油繪の一派を開かうとするらしい。會全體の傾向と言ふものもなく、シユールレアリストとフオーヴイスト、キユービストの混然とした會で、ただ新しさと言ふものをねらつてゐるところが共通してゐると言へば言へる。會場に入ると先づ佐伯米子氏の諸作が注目される。最近とみに機械の繪を描いて一境地を開いてゐる。これはいはゆるメカニスムの傾向ではなく、ただ工場とか機械を主題とするナチユラリスムである。然し「製鋼」と言ふ工場の繪に、あるやはらかなサンチマンが流れ、デリカな感覺の見られることは成巧である。

島崎鷄二君はリユルサの形式とラグラアヌの彩色法をとつて、一つの風格を出さうとしてゐるが、まだ作畫の根柢が十分でなく畫面にデリカさがない。伊藤久三郎君はかなり面白い見方で、シユールレアリスト的な仕事を企ててゐる。「聋達」とか「阻止」はその點で注目に足る。然しまだ主題の面白さに魅せられて、十分な畫面構成に成巧を見ないのは惜しい。

高井貞二君は古賀・東郷系のシユールレアリストであると言へる。着想に於いて「煙」は面白い作であるが、それがあまり説明的であり、畫面に繪畫的な効果がないのは缺點である。もつとマチエールの研究を同伴させねばならない。井上亮造君の「繩」と言ふのは、着想の面白さはあるが、それを繪畫化すに十分な腕を硏かねばなるまい。

保岡とも子さんはキユービスト的な仕事を見せてゐる。色調もマチエールも常に良い感覺を示してゐるが、まだキユビスト的な公式の練習と言ふところに止つてゐる。あの公式を自分で繪畫にして行かなければならない。それがなしとげられれば成功である。佐野繁次郎君は達者な腕を見せてゐる。然し繪で上手さ巧さを出さうとすれば、恐らくそれは俗になり常識的になる。この點で佐野君は達者になつただけ、繪としての味とか良さがぬけたと言へる。この達者な健康さを繪畫化することを研究しなければ、次の畫境は開けない。

鷹山宇一君は二三年前から同じやうな仕事を續けてゐる。この密な繪が版畫であることは、一面それが工藝化してゐると言ふ非難を受ける。然しこの作家の持つてゐるシユールレアリスト的な眼は注目すべきである。日本的で而もかなり面白い見方をするところは、この作家の特色である。人は非難し攻撃するかも知れない。然しこれを追求し繼續して、獨自な畫境を開かれることを祈る。今度の作品の中では「移轉の程」が最も良いと思ふ。「ラ・リユヌ・サン・ポルエ」も惡くはないが、幾分公式的になつてゐるのは惜しい。

まだこの外にザツキンの彫刻と保岡氏の家具があるが、ここでは繪の批評だけに止めておく。（六月七日－十一日）外山。

丹包社・第二回洋畫展（東京堂）

丹包社は東京美術學校に在學する最も若い洋畫家の團體である。然しこの旺盛な畫家達の仕事は、もはや學校的な習作ではなく、堂々と自分の藝術を開拓してゐると言へる。この畫家達のもつてゐる一般的な傾向は、大體フオーヴイスムであり、特にルオル的な作風を共通に根柢としてゐることも見のがせない

今度の展覽會で最も良い仕事を見せてゐるのは、土肥原三千喜君と益山雅衞君であると言へる。土肥原君の諸作の中では、「屑拾ひ」が繪として最も優れてゐる。その着想に「テエマ問題」をとり入れ、畫面をドウミ・トンで纒めてゐることなど注目される。然し畫面が平坦でヴアラアルの表現を缺いてゐることは惜しい。「風景」は多彩な描法をとつてゐるが、そのマチエールの面白さと、健康さが喜ばれる。

益山君はマチエールを愛好してゐる特色が魅力であり、そのドウミ・トンで畫面を構成する素朴な味が注目される。どことなくブウシユやウードを思はせるところがあるが、物體形象を十分把握すると同時、その實在感を十分表現出來るやうになれば大成するだらう

上杜會・第六回洋畫展（日本美術協會）

會全體の傾向はかなりアカデミックであると言ふことが出來るだらう。然し二三の新しい時代の精神を求めてゐる作家がゐることも亦見のがせない。藤岡一氏はその一人で、最も最近のピカソの仕事の感化を受けて製作してゐる畫家である。若しまだこの畫家は內面的な要求から、この新しい形式を求めてゐるとは思はれない。何故と言ふならば、その作風は多分にフォーヴィスム的な要求が濃厚だからである。「三裸人」とか「サーカス」等はそれで「靜物」とか「臥裸婦」等に面白さが見出される。

猪熊絃一郎氏は「畫を描く女」とか「モデルと女」等に良い努力が見られるが、繪が說明的に陷るのは惜しい。もつと純粹に表現的に進まれることを望みたい。小磯良平氏はかなり優美な作風を開拓されたことは喜ばしい「小女」等はピカソの新古典風を思はせるところがあるが、かなり成功してゐると言はねばなるまい。デリカなトオンとアルモニイは愛好すべきである。

中西利雄氏は水繪の畫家であるが、今度の數點は自由さとシックさが見えて喜ばしい。「アトリエ」は構圖的に破調があるが「人物」とか「婦人像」は良い出來である。あれで繪に深さが出て來ればと慾を言ひたくなる。白井次郎氏はピカシアンと言へるだらう。それは新古典風であるが、「人物」はBとCが面白いここから獨自の畫境が開けることを期待したい。山口長男氏は超現實風の作品を見せてゐるが、超現實主義の精神ではなく、表現派か未來派的な考へ方である。繪がかなり觀念的で純粹に繪としての硏究が缺けてゐる。シュールレアリスムはイデエではなく、エスプリでありサンチマンである。これがなければ繪は記號に陷つてしまふ。

まだ他にも多數の作品はあるが、關心を呼ぶものは少ない。然しこの會も年々生長してゐると言ふことは認められる。今後の努力を祈つて置く。（六月十日—十九日）外山。

津田正周滯歐作品展（青樹社畫部）

私達は最近の洋畫の中で最も注目される現象として、洋畫の日本化と言ふことを擧げることが出來るだらう。それは色々の立場から色々の角度で行はれてゐる。津田氏の滯歐作品は非常に新しい感覺をもつて作られてゐるにも拘らず、そこには洋畫の日本化がライトモテイフとして織こまれてゐる。この點でこの作家は注目される。

三十點に餘る作品を見て、まだこの作家は色々の試みをしてゐる時代だと言ふことは動かせない。「サーカスの事」等に見る態度は、新しいフォーヴィスムの試みと言へる。その主題の取扱ひ方、見る角度に面白い感覺があり、特色がある。クラマアルかなにかの森を描いたものなども、デュフレエヌ等の試みてゐるメチエが見出される。まま日本墨を用ひたもの等メチエやマチエールに對する硏究を進めてゐることは喜ばしい。

この時代の作品と思はれるものの外に「手」とか「部室」とか「貝とニンフ」等と言ふやうなシュールレアリスム的な仕事が注目される。これにはエルンスト等の感化があるやうに思はれるが、かなり素質的な優秀さが潛むでゐて面白い。この傾向の仕事を捨てずに展開されて行くことを望みたい。多彩なアラベスクではなく、どちらかと言ふとドウミ・トオンによる畫面の效果に良いものが見出される。

「巴里パンテオン」と「ダゲール街十一番地」は、最も個性的な作品であり、オレアンタアルな感覺が働いてゐる。これも最初のフォーヴィスムの精神による日本化の一つの企てと見ることが出來る。「蓮」等に見る意識的な畫因の日本化よりも、この東洋的な繪の硏究になる日本化の效果の方が、はるかに積極的であり將來があるやうに思はれる。問題はこれを十分繪畫化する方法の完成であらう。とに角この特色のある新時代の精神を持つ畫家の出現したことを喜ぶ。多數の藝術的精進を心から祈つて置く。（六月十七日—二十一日）外山。

NーNー第一回美術展覽會（東京堂）

今春催された諸展覽會の中で唯一のシュールレアリスト達の集團である。これだけ會全體がシュールレアリスム的な精神で一貫された展覽會は、この會が日本で最初の出現だらう。その點だけではなく作品そのものも注目される。

內藤外次君は最も鮮明な個性を持つ作家である。ピカソ的な感化は多分に受けてゐるが獨自な畫境が開けてゐる、繪として最も努力してゐるのは「圓錐形と人形」だらう。この

明快なプレシジオンと、畫面に溢れてゐるリリスムは良いものである。「風景」も愛すべき作家であり、「假面」は最もまとまつた作品である。今春の獨立展の作品から見て、著しい進展であり、精進である。その大成を祈つて置く。

今井滋君はミロオの感化のもとに仕事をしてゐるが、中々面白い。「魔術に懸つた黑鳩」と言ふ作品が、繪として最も優れてゐる。モテイフの取扱ひ方に非常に面白いものがあるが、ダブロオそのものの效果を十分繪畫的にすることに努力されたい。問題はその點である。君の切り開いた畫境は注目すべきものである。

池ノ内篤人君はエスプリに豐かな構想が光つてゐるが、造形化することに苦しんでゐるやうに見える。「果實」等にはキリコ的なものがあるが、形象描寫が十分でないのは惜しい今度の出品ではやはり「風景」が、最も造形的に成巧してゐるだらう。エスプリのメタモルフオスは良いが、それを造形化することを研究されたい。

中野政行君は主として事時的なテエマを捕へてゐる。このテエマの點で福澤的であるがその表現はピカシアンである。大作「海濱の舞姬」が繪として面白い作であるが、まだ說明的なところがあるのは惜しい。「三原山」も繪として成巧を見ないが、「梯子の下を拔ける」とか「表裏」などは面白く統一があつて面白い。もつと構成的に、繪畫的に集中されることを祈つてやまない。

とに角この會は今春の諸展覽會の中で、最も特色のあるものの一つであることは喜ばしい。（六月二十三日―二十九日）外山。

東京學生美術展覽會

（東朝ギヤラリイ）

出品校は、立教大、京大、早大、東洋大、明治大、日本醫大、法大、農大、東京高等工藝、の九校で、全部が描き度くて描いてゐると云ふ氣持にあふれ仲々の元氣を呈してゐたが大部分はまだアマツールであるが、明大の早川勇君、相野光義君、日本醫大の大崎泰君等の繪は良く出來てゐる。も一步で專門家に伍せさうだ。京大の田邊彥太郞君の作品はシユールレアリスムであるが、面の取扱方と色彩に面白さがある。早大の饒正太郞君の午後の像はズバヌケて好い、シヤガール風なシトロンの顏は、實にヴイヴンシテをもつてゐる。かう云ふ集りは意義あると思ふ、作品も好くなるだらうし、每年續けてもらひたい。（六月九日―十一日）狩野。

石川誠氏滯歐作品展

（日比谷美松）

最近歸朝された畫家の中では良い成績ではない。七〇點が全部少しも變化のない描法でまあおよなしい印象主義的なものであつた。主として風景畫であるが、その全部が一步をあやまれば露店の風景畫になり左右な低いものである。日本の畫家も非常に進步した今日その人達との立打ちは、これから一苦勞であらう。（七月二日―七日）

（一〇九頁より）しようとする幻想的な一派が現れてゐる。例へば川口軌外とか鈴木保德とか三岸好太郞の仕事はそれであつて、シユールレアリスムと相竝行して新しい運動を形づくつてゐると言ふことが出來る。また他面に於いてレゼエ等のメカニスムやダダイスムの感化を見せる一派も生れてゐる。これ等はあたかも、かつて大戰直後の感を抱かせるが日本に於ける大正末のそれとは異つて、フオーヴイスムを基點とする現代感覺を持つてゐると言ふことが特色だらう。

（一二二頁より）ものの眞の性質を示すものは、部分的なまた物質的な色ではない。またそれを表現し、またそれを周圍の雰圍氣の中に、渾然として融合せしむるものは流動し、輝く色ではない。それは或は人の心を動かす亂暴な雜色であり、或は畫面に句點をつけ、穴を穿けたやうにする樣々な色の花火と化した狂風である。或は畫面に段をなした暈した色からなる音のない樂譜である。或は絹糸で織つた纖細微妙な綴織である。何故と言ふならば、シアガルは優れた力を持つ意志に征服された降靈者のやうに、物を描く眠つた夢想家ではない。彼は何よりも自分の癖を愛し敬虔な優しさをもつて、それを行ふ誠實な筆の上の職人である。彼はそれを完成し遂げた時にすら、その作品に於ける勞働の德を忘れない。彼の最も幻想的な畫の一つに於て、彼が好んだ大地の召還は、空中で餌をつつく雛として現れてゐる。シアガルは彼の藝術上に於ける純粘な詩を、一般に明示しようと企てる者に向つて捏粉の一杯の中で制作されたトワルの一端にその注意を促す。その繪で彼は長い間苦しみ疲れた。が然しまた僅かな滿足を感じてもゐる。（靑柳秀夫譯）

Bibliographie

圖書教育論　（故岸田劉生氏著）

最近の出版ではないが、知人からこの書物のあることを知つて讀むで見た。この書物は大體二つの部分から出來てゐるので、一つは「圖畫教育私見」と言ふ岸田氏の圖畫教育觀で、第二には「我國の圖畫教育」と言ふ岸田氏の實驗談である。

第一の圖畫教育論には色々面白い論述が試みられてゐる。その根本的な思想と思はれるものは、圖畫教育の目的が智育にあるのでなく、徳育にあると言ふことで、美術家を作る教育でなく美を知らせる教育だと言ふにあるこの思想は全體的に見て贊同出來る。然し岸田氏の推論には、かなりこの根本思想に矛盾する言葉が述べられ、具體的な論に進むにつれて、この根本思想が忘れられてるかに見える。この點がやはり畫家としての著者の熱情によるものであり、理論的に一貫とした記述でないことにもなつてゐる。

第二の部分は特に愛嬢麗子さんに對する岸田氏の指導の仕方とその效果を記述されたものである。この實驗そのものは、繪の專門家としての岸田氏に聞くべき文字は多い。然しこれを第一部の方の根本思想と綜合して考へて見ると、どうも主旨が統一されてゐないのみである。岸田氏のとつてゐられる實驗は一つの美術家への教育であつて、その結果としての美しさを考へてゐる。ここに岸田氏の圖畫教育觀のアンチノミイがあるだらう。

圖畫教育と言ふものを全然一つの徳育と言ふ教育目的から見るならば、そこに現れるものは子供の美しい感受性と心情である。それはどこまでも人格的なものであつて造形ではない。それにも拘らず圖畫教育には、一つの藝術目的が伴はれてゐる。而してその教育的な結果を、その造形物に見出さうとする。この二つの場合は作品が中止となつて來る。この二つの教育が理論的に思索され解決されて行かねば、十分圖畫教育は論じつくせないだらう。

岸田氏の場合は明かに、この二つが混同して相錯綜してゐると言へる。理論としては第一の徳育的な根本思想を持つてゐるが、實際となると教育家でない畫家岸田氏は、やはり造形觀が主とならざるを得ない。

この書物は科學的な研究書ではないが、畫家の體驗的な告白が興味深く感じられる。圖畫竝に兒童畫研究者の一讀すべき著書である（定價三圓五十錢・改造社刊）外山。

クライスの美學　（外山卯三郎譯）

藝術鬪爭の時代！　藝術混亂の時代！　とは、正に今日の時代を指していふのであらう「藝術の危機」が叫ばれてから既に久しい。

藝術はどこへ行く？　今日さういつた不安を有たないものは少いであらう。藝術とは一體何であるか？　さういつた新たなる疑問を懷かないものはまた珍しいであらう。

この不安、この疑問はしかし、藝術の存在への深き信頼の他の何ものであり得やうか。なる程、この藝術、かの藝術は變りもしやう、滅びもしやう、起りもしやう。しかし、藝術一般の存在は永遠だといはなければならない。われ〳〵が藝術史を持ち得るのも、この藝術の存在への信頼によつてであらう。かかる藝術の存在への信頼にして滅びない限り藝術の危機に在り得ないといはなければならない。「藝術の危機」こそ危機なのである。われ〳〵が藝術鬪爭、藝術混亂の事實にも拘らず、然し、藝術は藝術であるといひ得るのは實にこの藝術の存在への信頼によつてである而して

「藝術は藝術である」といはれる時、それは既に美的自律性を表示するものだといふことが出來る。

「藝術(美的者)は藝術である！」これは單なる自同律ではなくして力强き藝術の肯定判斷であり、自己主張である「私は私である」といふ命題が、單なる自同律でなく、力强き自我の肯定判斷であり、之を稱して「自我の自覺」といふならば「藝術は藝術である」といふ主張は正しく「藝術の自覺」であるといふことが出來る、美的自律性とは即ちこの「藝術の自覺」の謂である。それが「自我自覺」に基き「自我の自覺」との深き聯關に於て立つことはいふまでもないことであらう

而して、

近世哲學史が根本に於ては、その源を伊太利ルネッサンスに發する自我の自覺史であるとするならば、近世美學の歷史は、正に、藝術の自覺史だといへよう。

尤も、藝術は藝術であるといふこの藝術の自律性の主張には、今日普通、新しき側に立つものの鬨聲といふよりも、むしろ古き側に立つもの、守舊のひびきがないでもない。然し、「藝術の自覺」は、本來決してそんな消極的のものであつてはならない。假令、新らしき藝術戰線に立つて、古き藝術を排擊しようとも、それは要するに藝術自覺史の一きくに他ならない。それは卽ち、藝術が、混渾の中から自らを整理し、淸算して行く姿である。この意味において藝術（美的）自律性の問題、美的自覺の問題は永遠の問題である。それは、實際藝術的運動の問題であると共に、また美學の根本問題である。かかる美的自律性の問題を明確正當に把握することは、わけて今日、藝術混戰の時代において人の最も要求するところであらう。ここに紹介された「クライスの美學」詳しくは、「近世哲學における美的自律性」（一九二二）は、譯著者自身の「扉に添へる言葉」の中にもある通り、近世哲學における「美的自律性の美學史」と見ることが出來よう。卽ちそれは、近世における美的者の自覺史ともいふべきものであつて、今日わが邦に紹介せられたことは、この際まことに意義あることといはなければならない。

尤も、クライスの見方はあまりにリッケルト的だとの非難を免れまいけれど、カントかららリッケルトに至る美學史の中から、自律性の問題をかくも簡明的確に整理摘出してくれた手際には敬意を表せざるを得ない。これによつてわれわれは、その序の中でいつて居る通り美的自律性をさうでないものから區別し豫め、他律的な不適當な解釋法を避け、以てたざる美學研究の途につくことが出來やう美學に志すものの必讀すべき書物の一つであらう。

今、この譯著の內容を掲げよう

「クライスの美學」の扉に添へる言葉

第一章　序說

自律性問題と美的なるものの理論の類型

第二章

カントの美學

第三章

シラーとフリイドリッヒ・シレエゲルの美學

第四章

ショーペンハウエルの美學

第五章

コンラアド・フイドラアの藝術論

第六章

リッケルトの價値體系

因にこのクライスの論文は、さきに、故本學渡邊吉治教授の「美學の根本問題」の中にも譯出せられてゐる。

なほ、外山卯三郎氏が、豫て「藝術學研究」の編輯者として、また多くの著譯者として、自らに研究所により、この方面に貢獻して居られることは、ここに私が申すべくもあまりに著名である。（建設社一圓七十錢）德永郁介。

スゴンザック　（外山卯三郎氏著）

著者は、この書に物したスゴンザック論の冒頭に於て、（視覺の寫實性）（知覺の寫實性）（情緖の寫實性）といふことを說き、それぞれの代表的畫家として、スゴンザック、ピカソ、シアガルを擧げてゐる。かうした、著者の明確な理論が、讀者に、現代繪畫に對するスゴンザックの位置を明らかに照し出すのであるが、更に、著者は、（視覺の寫實性）を、考察して、クレールペエ的に（形態的な自然感を强調する）ものと、コロオ的に（自然の詩化とか抒情化）を志すものとこ分け、スゴンザックをコロオ的とする點などこの著者ならではでき得ぬ卓見であり、スゴンザック研究家、並びに愛好者にとつてのこよない指標的文獻たるを失はないであらう。（原色版一、一色版十六、本文十六頁、定價一圓二十錢、金星堂）神保光太郎。

昭和八年七月十五日印刷納本
昭和八年八月一日發行　（每月一回一日發行）

定價五十錢（郵税二錢）
六冊三圓（郵税共）
一年五圓八十錢（郵税共）

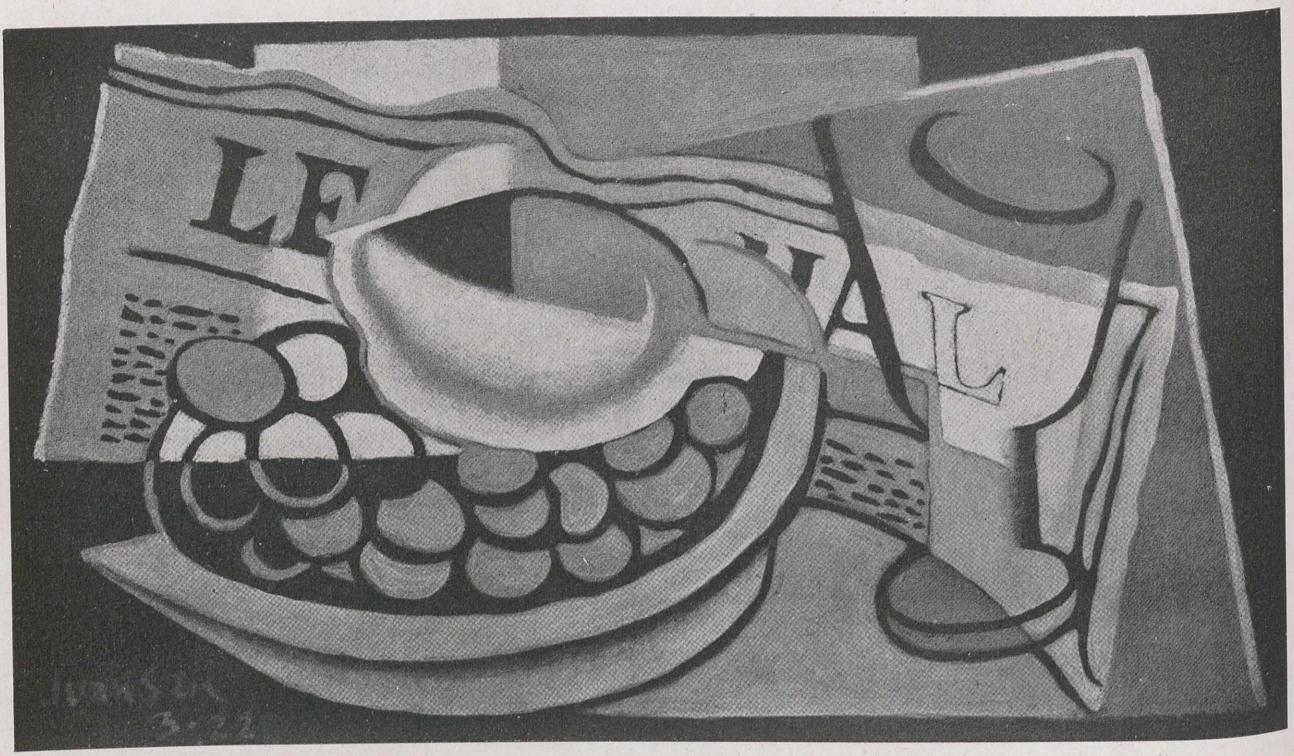
▲廣告料は當店又は神田博報堂へ御照會下さい▼

編輯者
發行者
印刷者　東京市神田區今川小路一ノ四　福岡益雄

印刷所　東京市神田區錦町三ノ二四　菊地三色版工場

發賣所　東京堂・東海堂　北隆館・大東館

發行所　東京市神田區今川小路一ノ四　金星堂
電話九段二四九七番
振替東京三三二八番



シトローン　ヂアン・グリ作(1922)

洋畫研究　第五號目次

本文

寫眞

ピカソ論

――ラモン・ゴメス・デ・ラ・セルナによる――

須田國太郎

この一文は馬德里で刊行されてゐるホセオルテガの編輯する哲學文藝雜誌 Revista de Occidente の第七年第七十三四號に連載せられた、ラモン・ゴメス・デ・ラ・セルナ Ramón Gómez de la Serna の「ピカソ及立體派に關する完全にして眞實なる物語」の梗概である。あの暗示に富んだデ・ラ・セルナの名文が、このやうな殘骸となつた事は如何にも遺感であるが、原文が可なり長篇であるので、その事實的記述の按合に止め、ピカソに對する其本國からの珍らしき報道としての興味のみを抽象した結果であることを、原筆者並に讀者諸君にお詫し度い。（須田生記）

一八八一年十月廿五日、パブロ・ルイス・ピカソは西班牙の南端マーラガ市に生れた、彼の父なるホセ・ルイス・ブラスコは、同市の實業美術學校の教師であつた。いつも小箱や扇子に白い鳩などかき入れるのを娯みにしてゐた母方は元伊太利出であつて後ピカソ將軍と因戚關係を結ぶに至つたのである。

當のピカソは幼時は勿論マーラガ市に過した。この明眉な南歐の開港場が如何に彼に深き印象を與へた事か、ギターの店、美はしい手布（ハンカチ）の裝飾窓

十歳の時に北西隅にあたるラ・コルニヤに移つた。父が同地の美術學校の教授に任命されたからだつた。此處のとある傘屋のボルタ



パブロ・ピカソ作（1926）　靜物

ールで、此早熟な少年畫家の最初の小展覽會が行はれたのである。父の榮轉につれて家庭は又々移動した。ほぼ彼の十四歳頃、東部第一の港であるバルセロナへ、次で十五歳から十六歳へかけては、馬德里へ、それから暫くして再びバルセロナに歸つて、ここに定住する事になつた。彼が最初の佛蘭西行きは實にここから出發したのであつた。當時巴里のモムマルトルには同鄕の先輩畫家イシドロ・ノネル(1)が居たのでその畫室へ寄寓した、彼は改革と建設とに燃えて再び母國に歸り、馬德里に住んだ。所謂九十八年の人々と交遊したのはこの時である。そしてこの連中の要望する畫家となつたのである。

　當時馬德里に電氣帶の商人であるソレル Soler と云ふのが Juventud（青春）なる藝術文藝雜誌を刊行した。その藝術部主任には卽ピカソが迎へられた。彼の此時代の馬德里生活は彼の新生面を基礎づけたものである。彼は常に、アソリン、バロハ、パロメロなどの文士連と酒屋を漁り步き、得たる現實の出來事を貪り描いた、が、

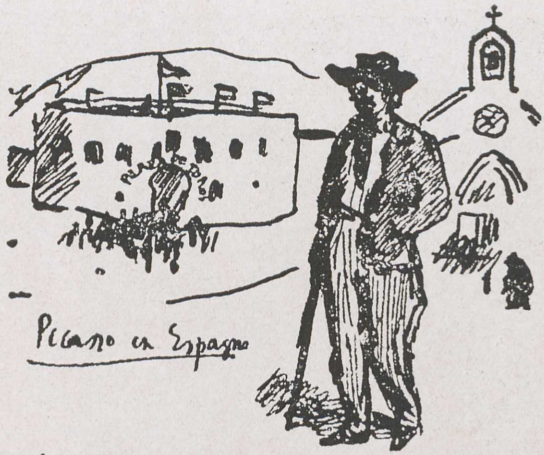


イシドロ・ノネル作　／　ジプシイの女

間も無く馬德里では官設展覽會の恐威をうけ、かの九十八年代に對する現滅を感じた、毎日の如く騷々しく街を流してあるく連中の知らない繪畫の萬國共通の言葉を享受せんとするのが彼の當時の希望であつた。ネシヤバロハやアソリン、マエツなどの作を發表したあの雜誌では其等の人々の肖像畫をピカソがあの電氣帶の一杯積まれてある店でかくのであつた。然し其殆んど凡は失はれてしまつた。二十歳代のピカソは、ゴヤに熱中した。十八世紀と十九世紀の光を見たゴヤ、十九世紀と二十世紀の交に新しき道を起してゐるピカソ——



　暫くは彼も西班牙生活を破らなかつた。その日課が灰色や墨の繪に描かれた。それがアマツールである Zetlin の蒐集の主なるものとなつてゐることは知るものも少いだらう、彼は常に寫實主義を非難した。



スペインに於けるピカソ　マクス・ジアコブ筆

一九〇一年にバルセロナに歸り又巴里へ出發した。巴里では浮浪者ココット無頼漢などをスタンラン風にかいた丁度その春、西班牙人の畫家 Iturrino (2) と共同で巴里での第一回の展覧會を開いた結果は先覺者のいつもうける逆遇のみであつた。

次で彼を影響したものはトゥールーズ、ロートレック、及ゴーガンである。カフェコンセール、酒場の聖徒、アルコール、ニコチン、梅毒の讃美の時代だ。ここでピカソは西班牙に於ける記憶を利用した、闘牛その他の記憶の悪夢をかいたが無意味な色を塗つたり模倣の大がかりなものはさけた。このセンチメンタルなボヘミヤ遠い彼はほとんど素描した。

一九〇一年のクリスマスに西班牙に歸つて來たこの短期間の巴里滞在は彼にとつて實に重大な効果を齎したのであつた。時は正に彼の極貧時代であつてガランテな世の中は彼は遠から眺めてゐる丈けだつた。所謂、青の時代と呼ばれるのはこの時期である。

一九〇二年の終りに巴里に歸つた、所持品全部三百法に拂つてクリマスを迎へた。

一九〇三年の初め又西班牙を廻り同年はここで過すこととなつたかくて益々彼の進歩は確實のものとなつて來た、考へもつかない現實を獲得したのである、〈盲人〉はこの期の最高傑作である。

一九〇四年の春又巴里の誘惑は彼をエフェル塔下に引きよせた。卽ここでの青の時代の主題は妖婦、クラウン、青い肉襦袢の角力取白馬をもつサルタンバンク、等、

又聖なる家族を醜悪なる人々のイロニーで暗示した。荷物の上に座せる裸體の夫婦、悩みの哺乳壜、小兒に對する喜悦——

グロテスクとサンシヴィリテとの偉大なる表現！

又彼には外國的なるものがそのパレットに混入してゐる。アルレキン、はこれだ。彼の奥底には伊太利的なるものが影響してゐる。サルタンバンクのサーカスと言ひ神祕の完全に到達してゐて皆豫言的なるものがある。

この青時代で、は丁度サーカスメドラノの附近



イツリーノ作　騎馬の女達

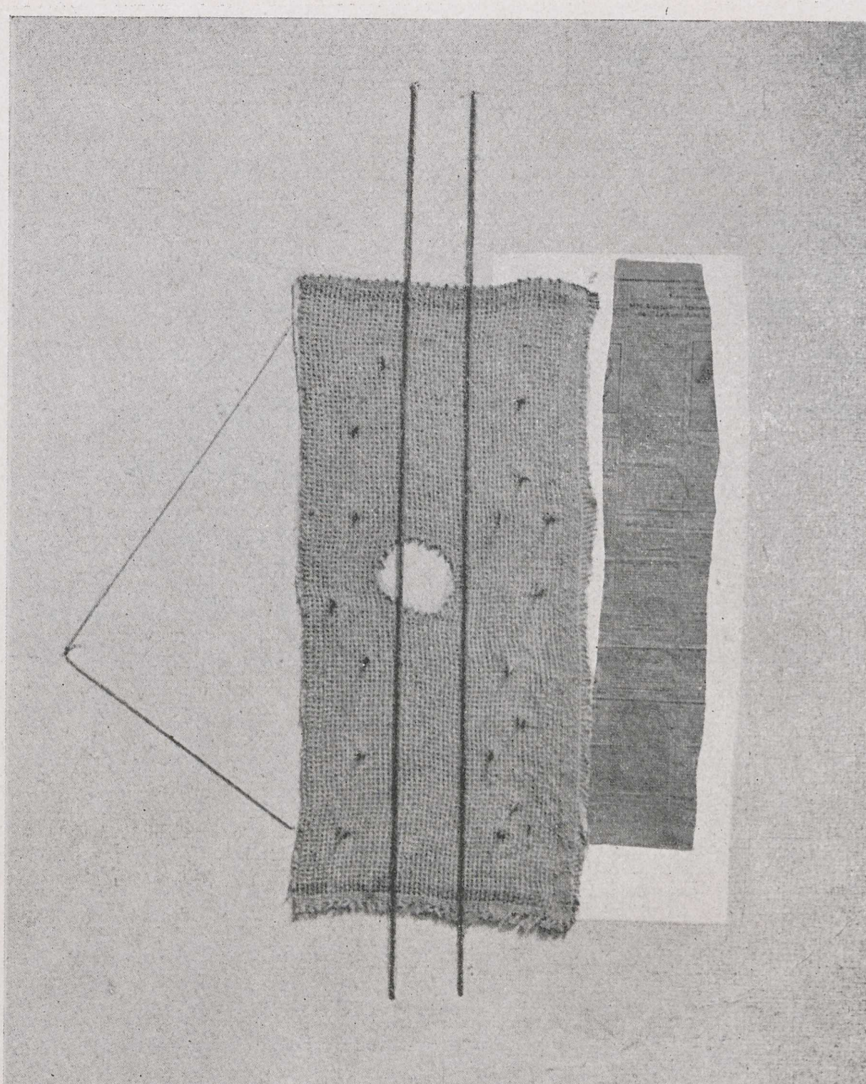


パブロ・ピカソ作　鳥籠

に昔は角力取で今は金物商であるスーリエ親父が居たこれが彼のスケッチ一枚二十法宛で買上げたので、マックス・ジヤコブなどはよくこの二十法の餘徳に與るのが常であつた。Stein の人々はピカソの畫を集め出した。そして彼は Reber de Lugano と近づきになつたこの人は Mecenas, Wollard, Tschoukme. Morozoff などの連中の一人である、殊にモロゾフのピカソ蒐集などはサヴエトロシヤ博物館の近代部の中心をなすものである。

其時ピカソの畫室にはグレコの釘付けにされた寫眞がかかつてゐた。まだ彼にはシヤヴアンヌの遠い影響が殘つてゐたのであつたがこの時期の中程で動搖を來した、これは彼の彫刻にあらはれてゐる。〈赤鼻のピカドール〉を見よ、一九〇五年和蘭へ行つた。和蘭は彼を明朗にし彼を和げた。青の時代は去つて、ローズの時代、肉色の時代に代つて來た。一九〇六年はこの時期の頂點である將に自らの建設にとりかかりつつあつた。一九〇七年の彼は無法則――虛無へ――ネグロの藝術へ――彼の畫室はオセアニアの Tikis や Sibiris のもので充滿し出した埃及彫刻の讃美者であつた彼は玆に最も込み入つた流れに出喰したのであつた。ネグロの藝術を希臘のそれに對立させた彼の畫には、單純な眞正な面の純粹な立體があらはれたのである。彼がカメレオンの心は他の樹に居てその色になつてゐるのだ。――色と立體――立體派なる言葉は漸く噂され出した。黑人と白人との間に白人の子が出來た(彼はやがて黑人の母を殺すだらう)、あまりにネグロの藝術に飽喰して、彼は遂に言ふ、〈ネグロの藝術とは、そんなものは知らない〉と。

野獸主義(レフォーヴ)は又他方面から起つて來た、之は偶像的な發



パブロ・ピカソ作　　(1926)

見者のヴィジョンを非常に熱狂するのだ。自然を勝手な目的の爲に使用する繪畫の窓を明るくしたが形の正確な邪道的形式のものだ。

野獣連は繪畫の要素をあまりに見つめて疲勞した結果、概念のデフォルマシオンを始め、それらを確固たる美學的法則に從はしめんとした畫面を獲得したがレアリテを忘れたのであつた。

野獣派の人々の熱望した立體派との聯合は、それが爲レアリテを失ふ事なくして可能である。即畫布の水平面の上に垂直面を表現すべきである。そこに生活が力を生じて來るのである。叉それ自體がレアリテのシムボルでもあるのである。

野獣派の棟梁はアンリ・マチス、並にドランだ。彼等は印象派が遂に到達してしまつた装飾的傾向に對して、その敵たる事を揚言してゐる。彼等には開放されたるサンシュアリテが侵入した。ただ野獣派は自由なる叛逆者であるが一の新しき表現をも呈示するところがなかつた。そこにこそ、ナポレオン・ピカソの出現の機會がまち設けられてあつたのである。（未完）

（1）Jsidro Nonell（1873—1911）は西班牙カタラン地方出身の先覺畫家の一人である醜穢の非難を排して勞働者、ジプシー、農民の生活を描いた、彼の眞實性は千八百九十年代の佛蘭西派の光輝ある技法に磨かれてはゐるが郷土的な單純と孤獨とが彼を特色づけてゐる。其夭折が切に惜しまれる。（百五十六頁へ續く）

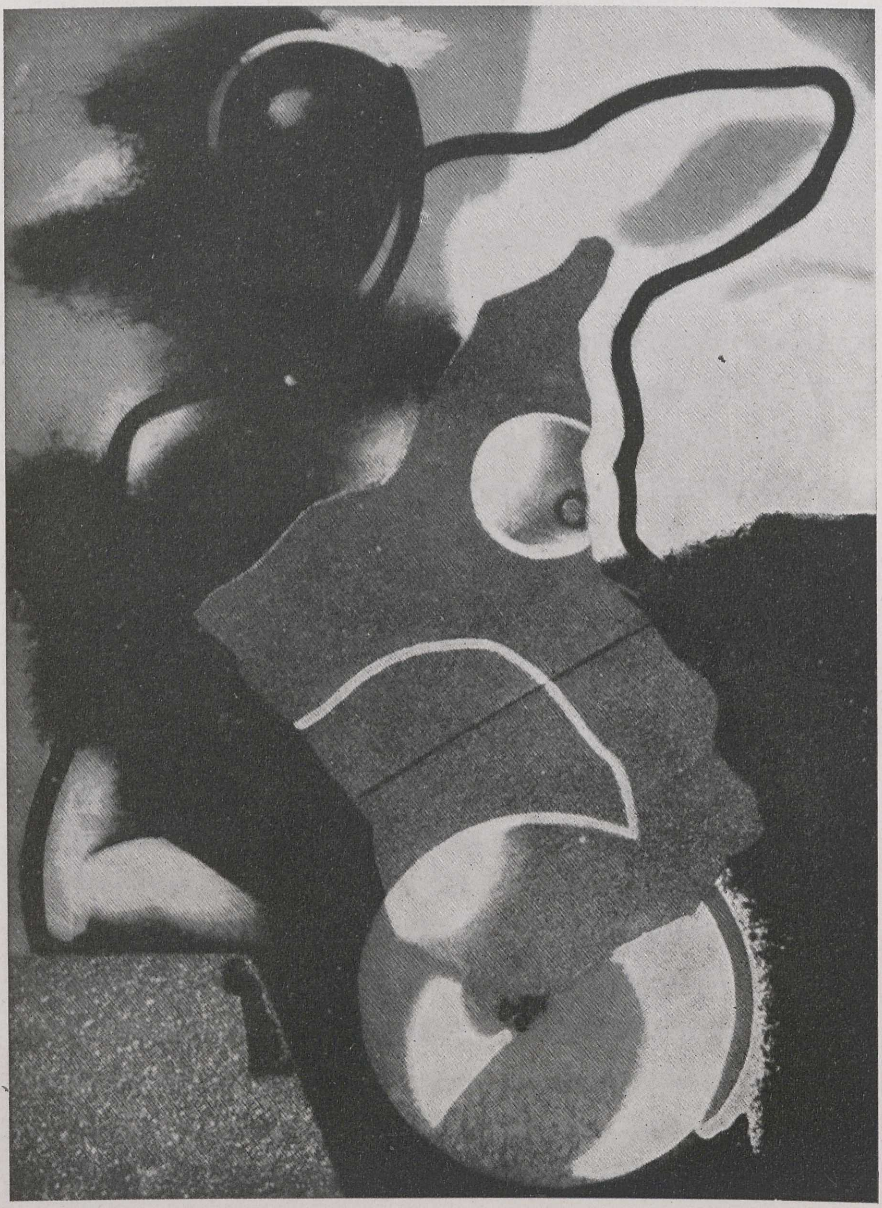
繪畫に於ける《新時代》

《La nouvelle géfération》 dans la peinture

外山卯三郎

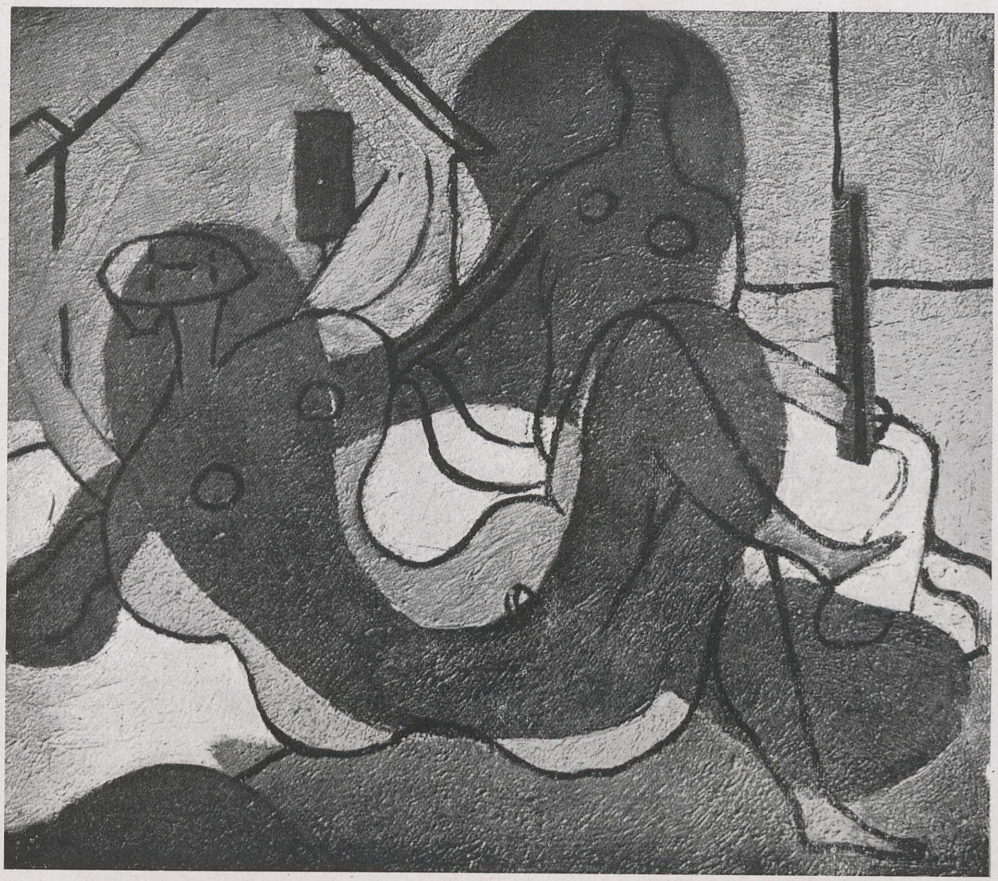
繪畫に於ける〈新時代〉la nouvelle génération と言ふことは、常に新しい精神と共にそれを表現する新しいメチエを持つてゐなければならない。〈新しい精神〉l' esprit nouveau と言ふものは、新しい時代時代によつて、現れて來る。然しこの〈新しい精神〉が一つの繪畫的な新時代を形成するためには、必ずその〈新しい精神〉を繪畫的な形態に表現させる〈新しいメチエ〉がなければならない。藝術上の新しい創造と言ふものは、常にこの〈新しいメチエ〉の發見によりて、初めて達成されるものである。またこの繪畫この新時代と言ふものは、ただ〈新しいメチエ〉だけでは成就されるものではない。やはりこれに〈新しい精神〉が加はらなければならない。

現代の繪畫に於ける〈新時代〉と言ふものは、はたして如何なるものを指してゐるだらうか。これを時代的に嚴密に區別する事は、中々困難な問題である。ドイツの美術史家ヴィルヘルム・ピンダアは、藝術家の〈誕生年代〉Geburtszeit と言ふものをもつて、ヂェネラシオンの根柢と考へてゐる。從つて現代の畫家の中にも、二十代の畫家も、三十代も四十代も五十代も六十代の畫家もゐる。今のやうな考へかたからするならば、二十代や三十代の畫家は、少なくとも現代の繪畫に於ける〈新時代〉であると言ふことが出來るかも知れない。然しこれは機械的な思索であ



機械化されたヴィナス　プランポリニイ作

つて、藝術史的な基礎をもつ考へかたとは言へないだらう。
それではどう言ふ考へかたが、最も現代の繪畫に於ける〈新時代〉



ギヨルヂュ・ブラック作 (1931)　　　　繪　畫

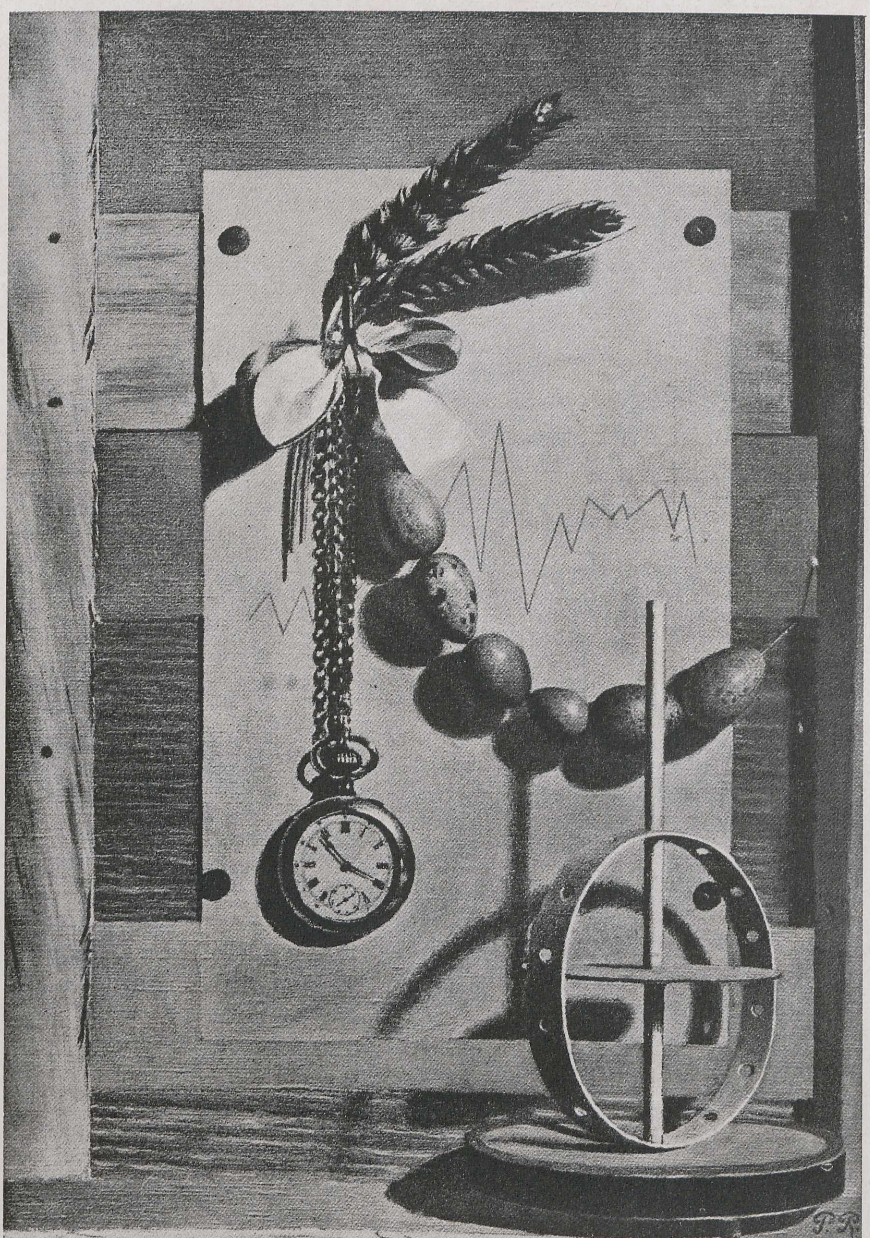
を規定するに適當してゐるだらうか。私達はこれを規定するに、最も妥當と思はれるものを擧げることが出來るだらう。現代の繪畫と言ふものは、十九世紀の繪畫に對して、はるかに〈レアリテ〉を重じてゐることは見のがせない。卽ち十九世紀の繪畫が自然主義的であるに對して、二十世紀の繪畫はどこまでも寫實主義的によると言ふことが出來る。言ひかへるならば、十九世紀の繪畫は〈自然らしき〉とか〈自然らしく見えるまま〉と言ふやうなことを重要視してゐるが、現代の繪畫は〈繪畫的な眞實さ〉卽ち〈レアリテ〉と言ふことが中心となつてゐる。從つてこれをメチエの點から考へるならば、十九世紀の繪畫は〈自然描寫〉を重じてゐるが、現代の繪畫は〈デフォルマシオン〉déformationと言ふことを重要視してゐると言へるだらう。そこで私達は現代繪畫の特色をもつて、〈レアリテ〉を重要視するものであり、技巧的には〈デフォルマシオン〉と言ふことが心中となつてゐる。

ところがこの現代の繪畫に於ける〈新時代〉と言はれるものは、この繪畫的な特色の點でかなり鮮明に區別することが出來ると考へられる。私達はこれを〈デフォルマシオン〉に對する〈フォルマシオン〉と言ふことから解釋することが出來ると考へ、その點から釋明することが最も妥當であると考へられる。〈新時代〉の繪畫と言はれるものも亦、一つの現代繪畫である限り、〈レアリテ〉を追求するものであると言ふことが出來るだらう。然しその〈レアリテ〉を表現するレアリザシオンの仕方に於いて、卽ちメチエを異にしてゐると言ふことが出來る。これは卽ち表現的な精神を異にしてゐると言ふことにもな

り、また技巧的な對立として考へることも出來るだらう。〈デフォルマシオン〉の繪畫と言はれるものは、どこまでも〈自然・對象〉nature-objet をとるものであつて、〈自然・對象〉を取扱ふ取扱ひかたとして、物をデフォルメする déformer 方法を選んでゐる。これはその表現的な根柢に於いて〈自然・對象〉を持つてゐるために、自然形象と言ふ一つの限界點が殘されてゐる。これに對して〈フォルマシオン〉の繪畫と言ふものは、どこまでも〈畫面・對象〉tableau-objet をとるものであつて、〈畫面・對象〉を取扱ふ構成的な方法として、畫面をフォルメする former 方法を選んでゐる。これはその表現的な根柢に於いて〈畫面・對象〉と言ふ超自然的な畫面が中心であるために、自然形象と言ふやうな限界を持つてゐない。從つて自由に抽象的な表現を選ぶこども出來れば、抽象的な線や色彩の構成をする事も出來る。

　このやうに現代の繪畫と言はれるものにも、〈デフォルマシオン〉に對する〈フォルマシオン〉と言ふ考へかたによつて、現代繪畫に於ける〈新時代〉と言ふ概念を明かにすることが出來るだらう。即ちピンダアのやうに〈誕生年代〉と言ふことも、一つの機械的な標準をもつことに於いて必要ではあるが、もつと藝術的な問題から〈新時代〉と言ふことが明かに出來ると思はれる。そのために私達は繪畫に於いける〈デフォルマシオン〉と

（百五十一頁へ續く）



ピエル・ロワ作（1929）

ウール・デーテ

1

HANS ARP

★ハンス・アルプは一八八九年の九月十六日にストラスブルグで生れてゐる。一九〇七年頃にはワイマアルのアカデミイで繪畫の研究をしてゐたが、一九〇八年にパりに出てアカデミイ・ヂュリアンに學んだ。

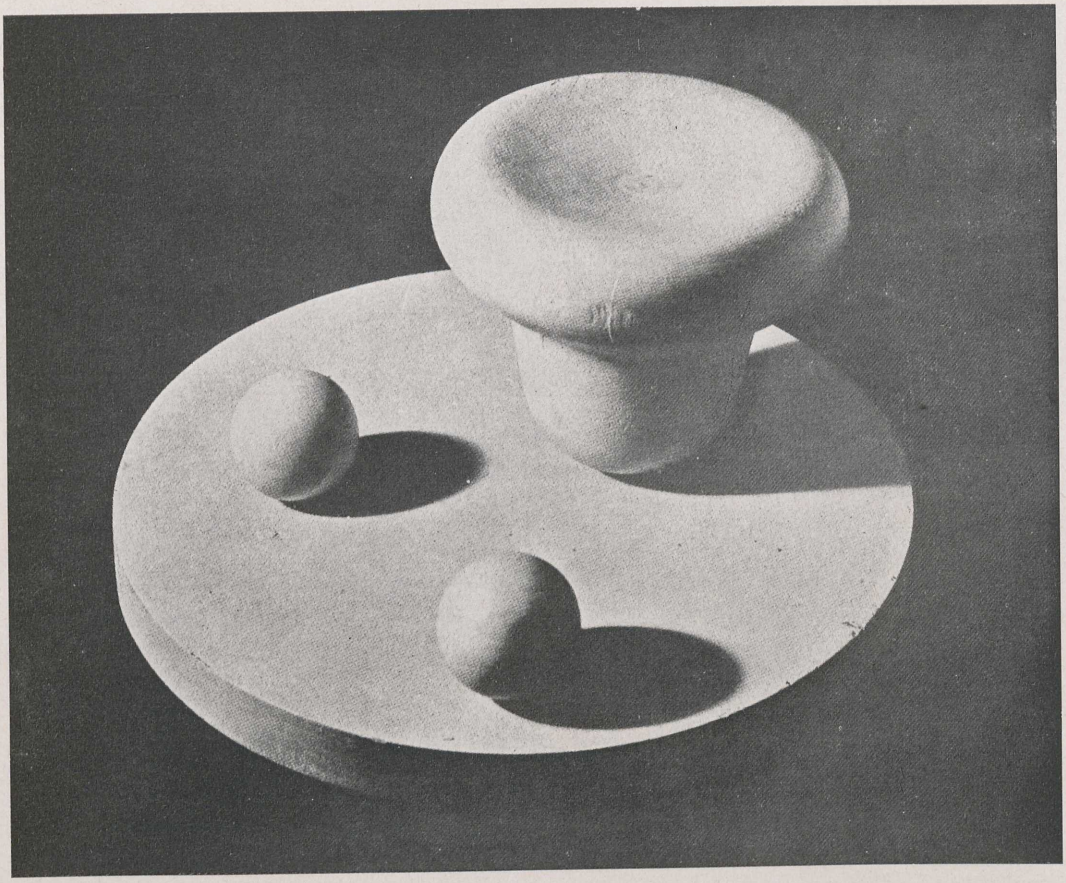
歐洲大戰當時スヰスに難をさけてゐたが、一九一六年にチュリヒで、トリスタン・ツアラと共にダダの運動 le mouvement Dada を企てた。この運動はヨーロッパの藝術界に大きい衝動を與へただけではなく、日本にもその反映を見た。最近の歐洲藝術は何等かの意味に於いて、このダダイスムの洗禮を受けてゐると考へられる。

ハンス・アルプはシュールレアリストのグループを形成した。一九二六年にラ・ガルリイ・シュールレアリストに出品し、一九二九年にはラ・ガルリイ・ギマンに展覽會を催した。

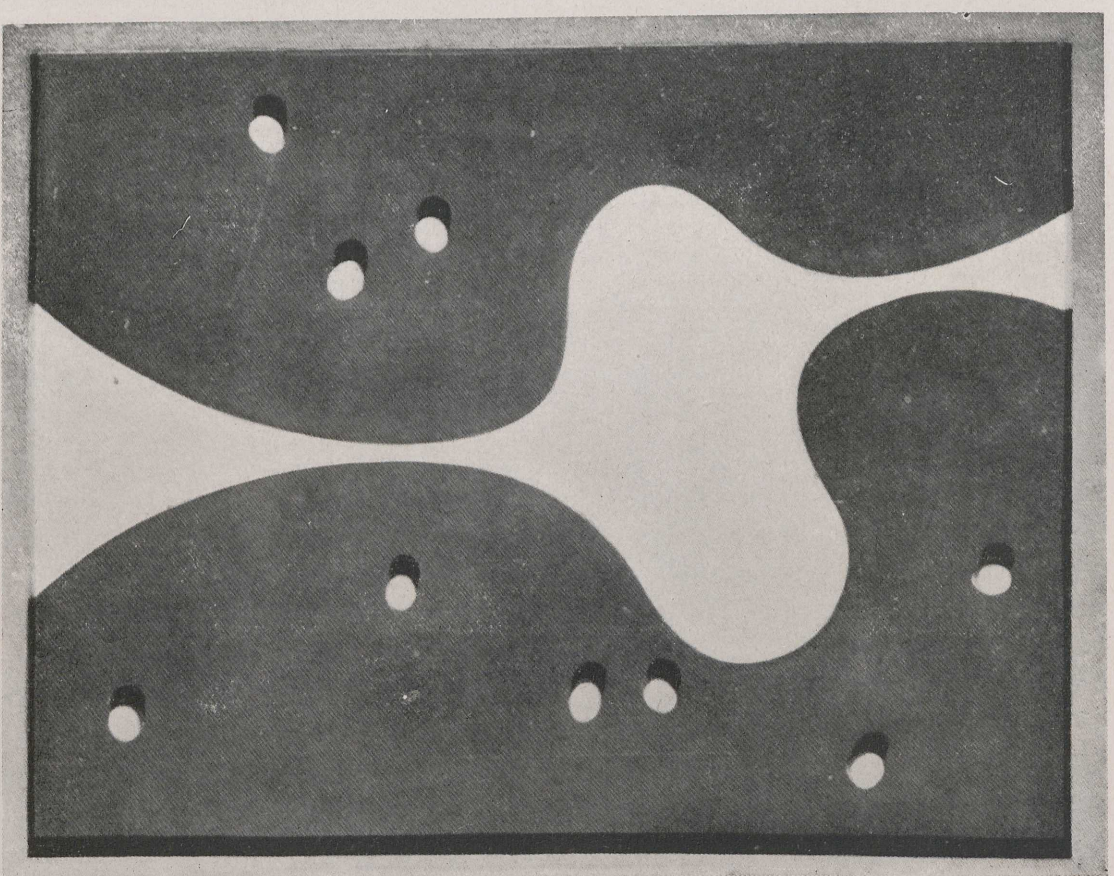
アルプはリスシツキイと共に〈イスム〉と言ふ書物を出版した。これは現代ヨーロッパの最も新しい彫刻や繪畫をのせたものである。



ハンス・アルプ作 (1931)　花瓣



ハンス・アルプ作（1931）　蓋と花托



ハンス・アルプ作（1931）　瓶

同時に目映り《沈澱物》の前へ導くやうにこれ等の畫人を導くことを知つてゐると言つてゐる。

2

ANDRE MASSON

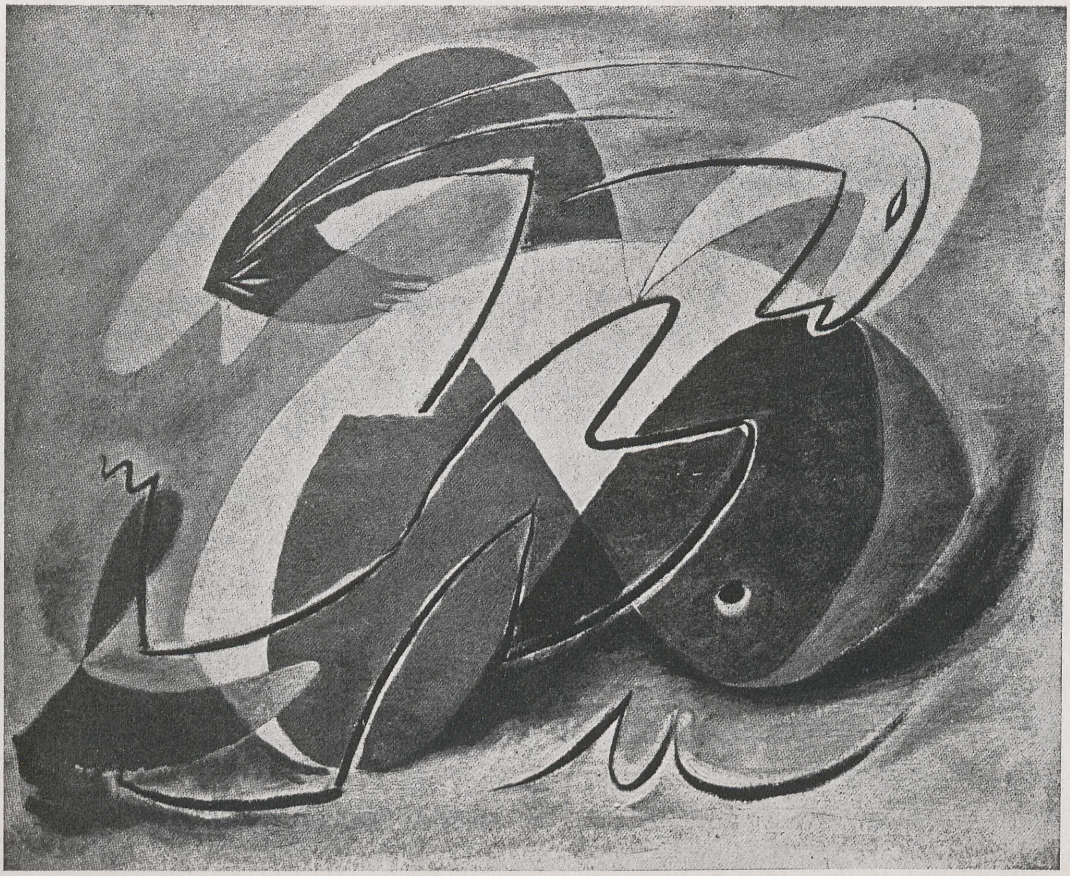
アンドレ・マッソンは一八九六年にバラニイ(オアズ)で生れてゐる。繪は自分で研究した。彼の大きい展覽は一九二四年の二月・三月と一九二九年の四月にガルリイ・シモンで開催された。

彼はポアンセッンュや、石版や、銅版の作品を作つてゐる、マッソンの作品はパスカル・ピア氏によつて評價されエヌ・エル・エフ社の〈新しい畫家〉l'Peintres Nonveaux 叢書に入つてゐる。

アンドレ・ブルトンはアンドレ・マッソンと評して《智性の化學》と言ふ言葉を用ひてゐる。それは私達がそれについて放心した目擊者であるほかは、望まないところの反應より多くを、また例へば生きることに闘するや否や、私達の熱い肉體の、その同じく強い肉體に對する反應よりも多くのものを私達に暗示し、季節等の周圍をめぐるリトマス液とは、別のものを私達の眼の前で書くし、再びバラ色にした。而も私はその言葉がまた私達を常に不可避的な



アンドレ・マッソン作　　衝突



アンドレ・マッソン作（1930）

打ち倒れた馬



アンドレ・マッソン作（1927）

裸婦と建築

3

MAX ERNST

現代シュールレアリストの畫家として、最も特色ある存在を示してゐる一人にマックス・エルンストがゐる。彼の存在はシュールレアリストの心臟部を形づくつてゐるもののやうに思はれる。ドイツ人の畫家として、彼程優れた感受性と、表現力を持つ作家は珍らしい。

マックス・エルンストは一八九一年の四月二日に、ライン地方のブリュエール町に生れてゐる。その後デュッセルドルフで中學と大學を修め、一九二二年以來パリに定住してゐる。彼は多才な作家で、彫刻もすれば、裝飾も版畫も、繪も描いてゐる。彼はグループシュールレアリストの一員をなしてゐる。

彼の作品はラ・ガルリイ・シュールレアリスト、ラ・ガルリイ・ヴァン・レエル、ラ・ガルリイ・ジュンヌ・ブシュとラ・ガルリイ・ヂョルヂュ・ベルネエムで展覽された。

エルンストの書物には〈自然の歴史〉〈百の頭の女〉、〈Reve d'ane petite fille qui voulut entrer au Carmel〉がありポオル　エリュアールとの共著になる〈不死の不幸〉と言ふ書物がある。

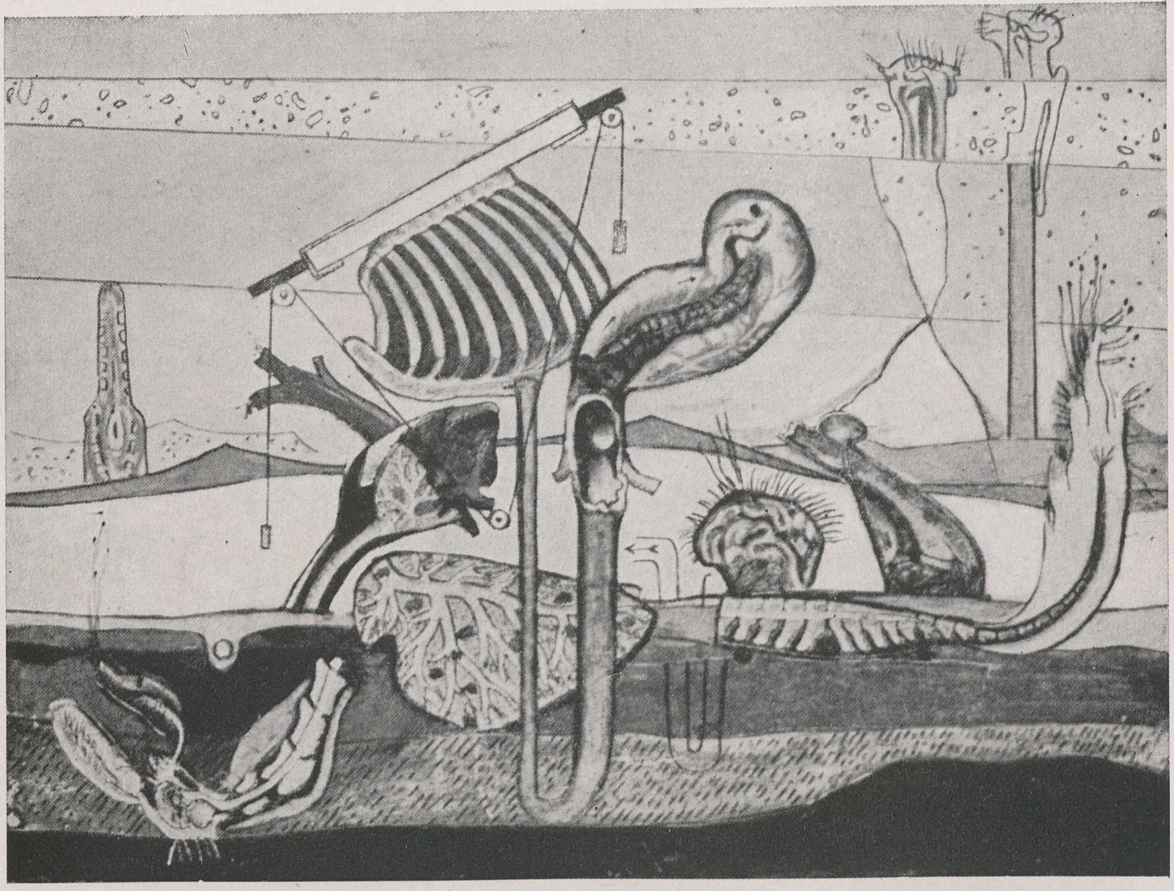
エルンストの挿繪を描いてゐるものには、〈レペティシオン〉、〈ミスタア・ナイフ、ミス・フォーク〉、〈ワイスト・デュ・シュワルトデュ〉がある。

エルンストは恐らく今後も彼の驚くべき才能を示して、彼自身の藝術を完成して行くことだらう。



人間形象　マツクス・エルンスト作

マックス・エルンスト作



マックス・エルンスト作

夜



4

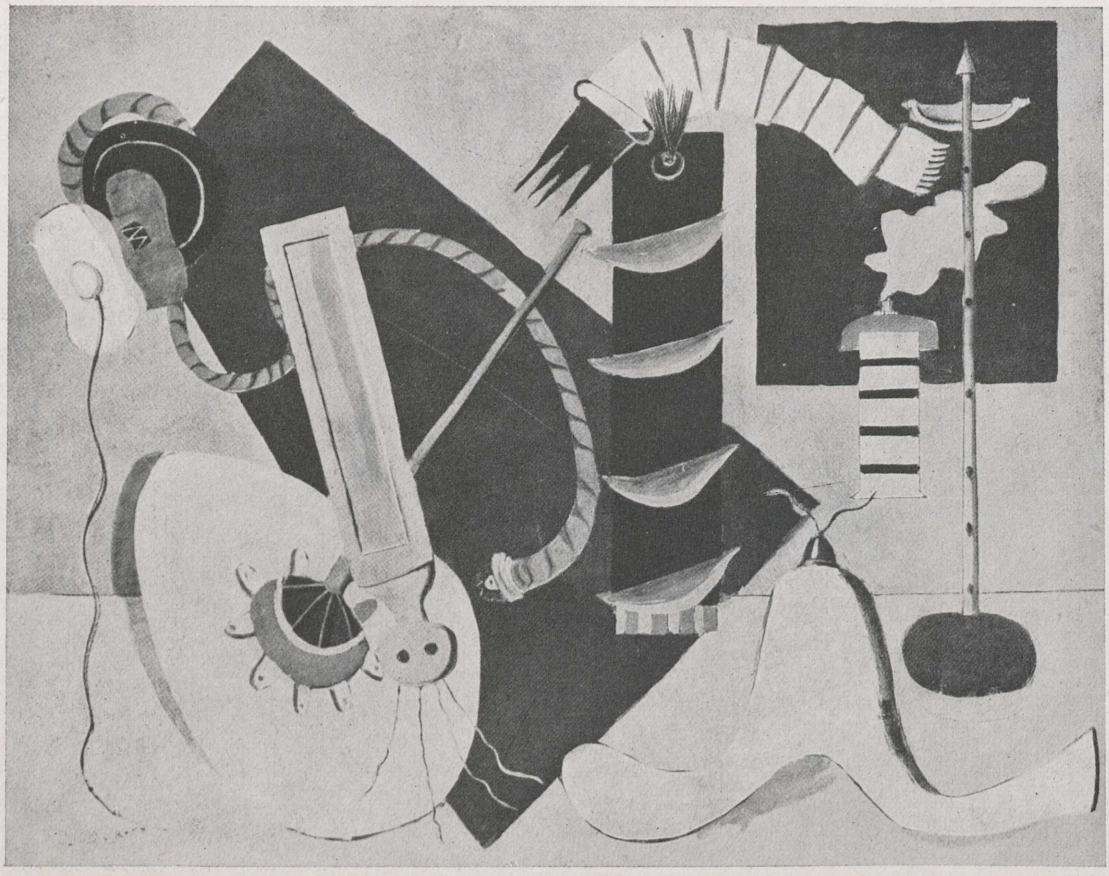
G. L. ROUX

從來のシュールレアリストは主として、ミロオやエルンストのやうに、抽象的な形象を取扱ふメタモルフォスを試みてゐた。その方法をとるシュールレアリストの仕事は、殆どもう新しい相を開拓出來ない程までに行きつまつてゐる。かうしたシュールレアリスムの一つの方法的局面打開として、注目すべき傾向はレアリスムを根據としてシュールレアリスト的なメタモルフォースを試みることである。恐らくルウやピエル・ロワのやうに、この傾向をとるシュールレアリスムは、今後朗らかな新面を開拓することと思はれる。

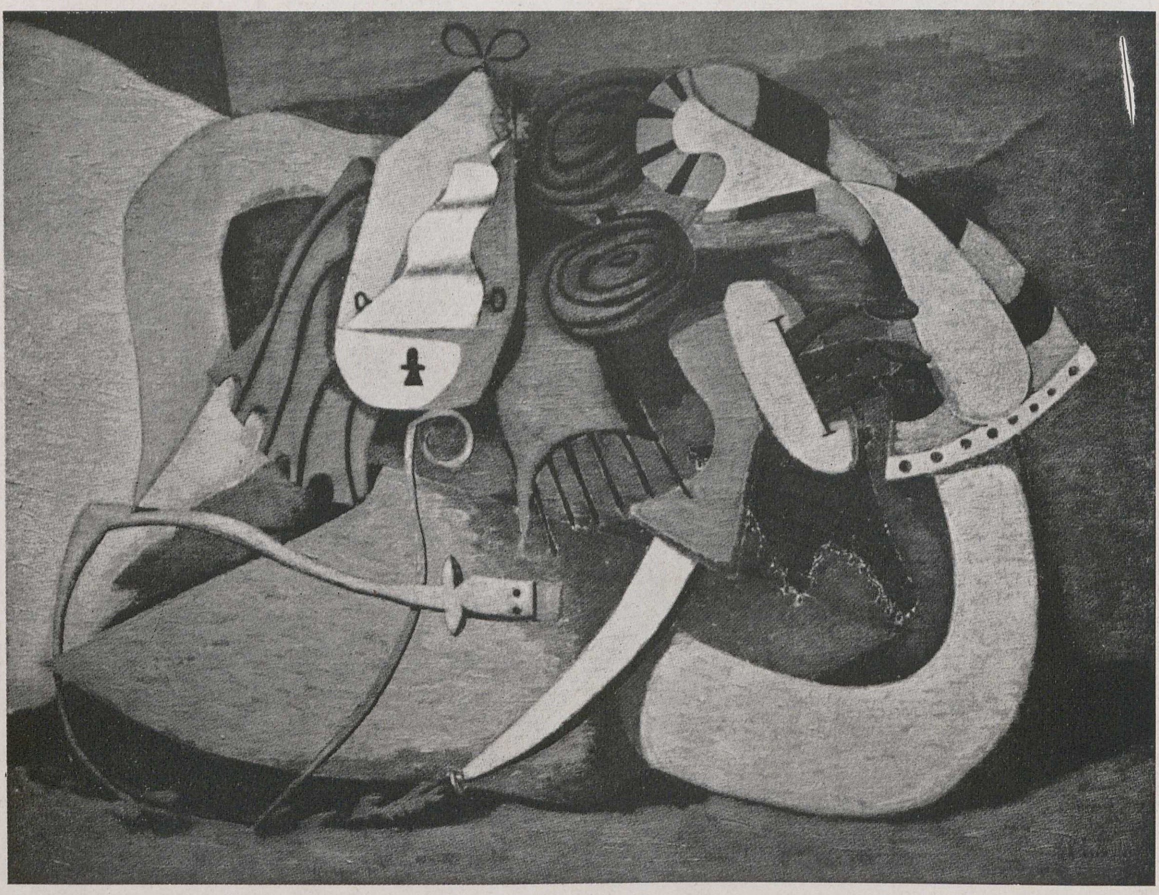
ガストン・ルイ・ルウは一九〇四年一月二十四日にプロヴァンス（セエヌ・エ・マルヌ）に生れてゐる。一九一九年にアカデミイ・ランソンに入所した。ランソンの教授モリス・ドニィとセリーディエに就いて一九二一年まで學んだ。一九二八年に最初の展覽會をラ・ガルリイ・シモンで開催した。



庭　ルワ作（ハステルで効果づけた素描）



ルウ作（1930）　コンポジシオン



ルウ作（1931）　肱をついてゐる女

5

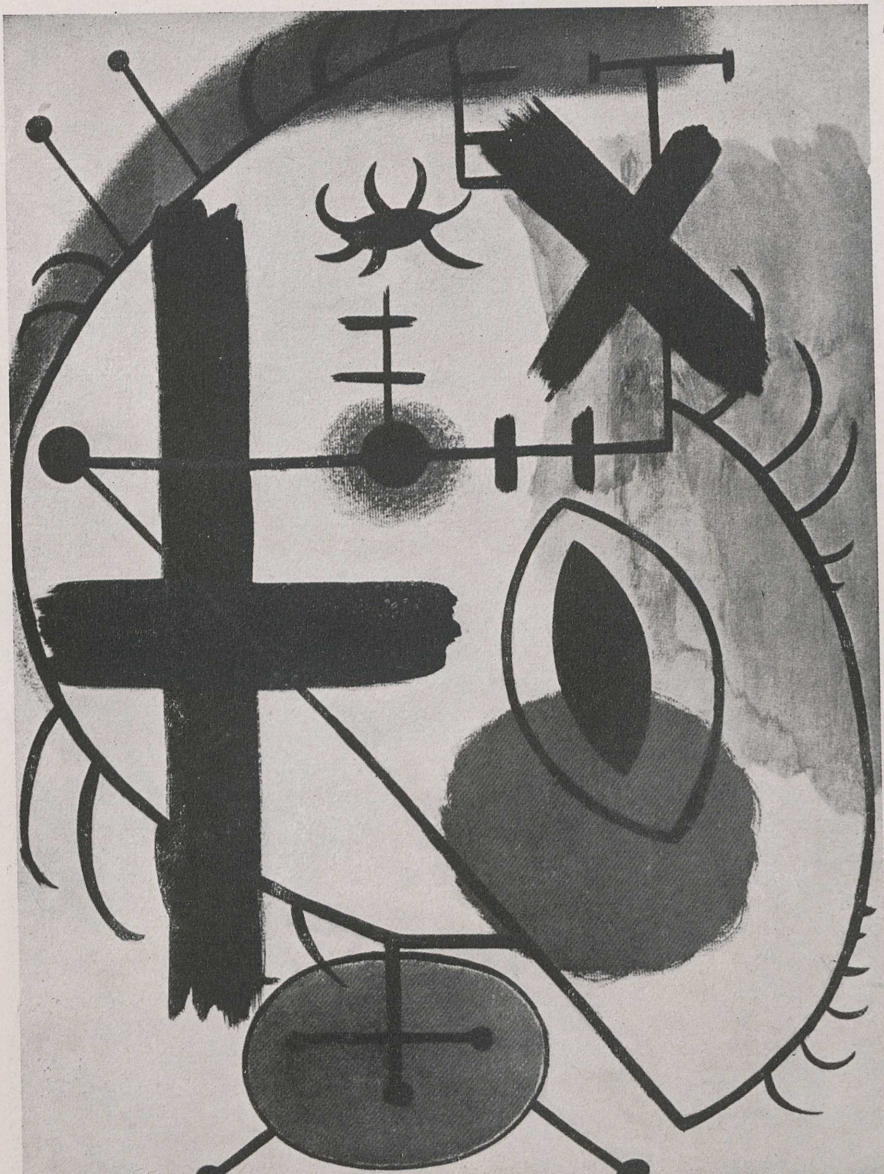
JOAN MIRŌ

シュールレアリストの畫家の中で、最も特異な風格を示してゐるものは、恐らくマックス・エルンストとヂョアン・ミロオの二人であると思はれる。

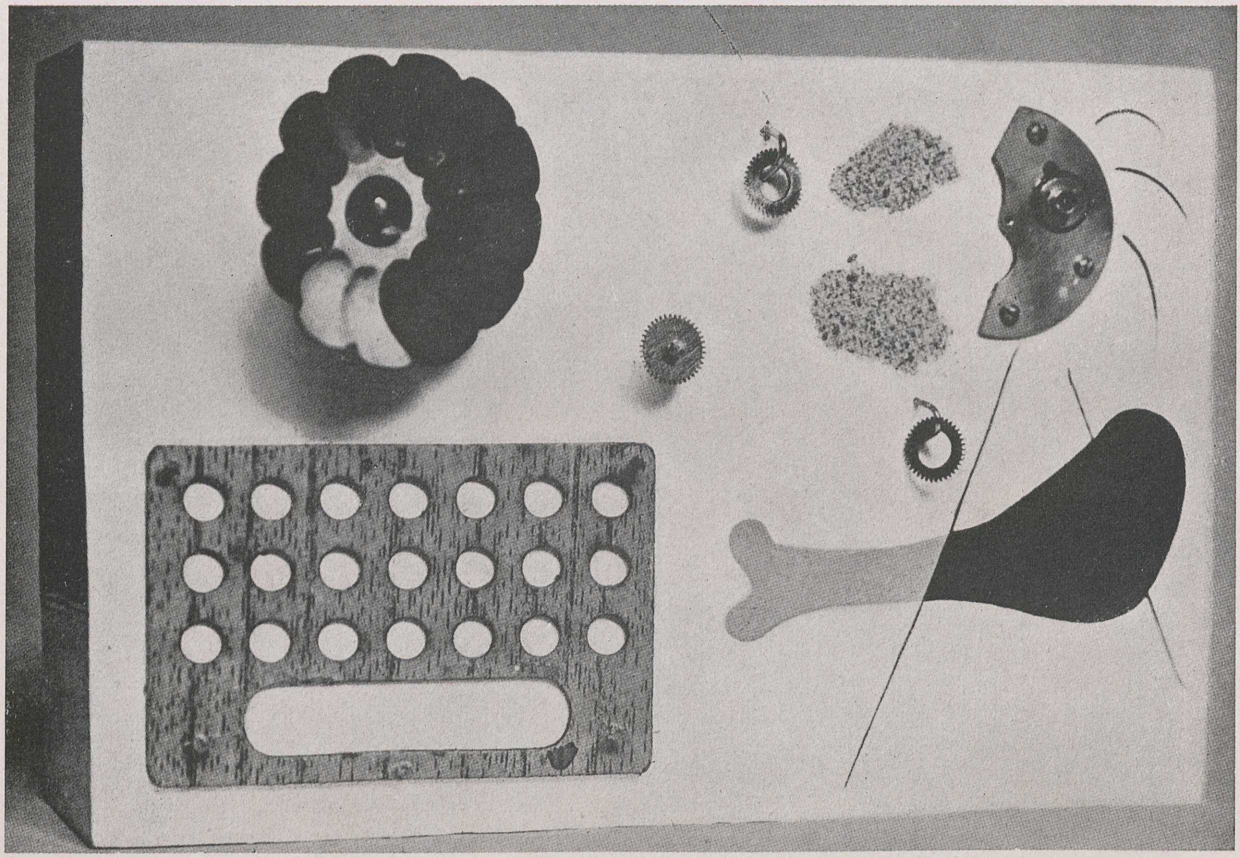
ヂョアン・ミロオは一八九三年の四月廿日にバルセロナに生れてゐる。十五歳の頃から村の美術學校にしばしば出入してゐる。

彼の父親は彼に繪の研究することを中止して、商業に専心するやうに勸めた。十八歳の時にバルセロナのアカデミイ・ガリの事務所を見捨てた。このアカデミイの教授ガリは、ミロオの藝術を大成するために主要な役割を演じてゐる。形象が無くなり色彩面と色彩のある繪條が形成されてゐる方法は、一つに此教授の感化と見るべきだらう。

ミロオは一九一九年にパリに出た。彼の作品の最初の展覧はラ・ガルリイ《ラ・リコルヌ》で催され、批評家モリス・レイナアルによつて紹介された。その後ラ・ガルリイ・ピエルやラ・ガルリイ・シュールレアリストで展覧した。彼の作品を大々的に集めた展覧は一九二〇年に、ラ・ガルリイ・ヂョルヂュ・ベルネムで催された。彼はトリスタン・ツァラのラアル・デュ・ヴォアイヤヂュール、その他ペルやフォアの挿繪を描いてゐる。

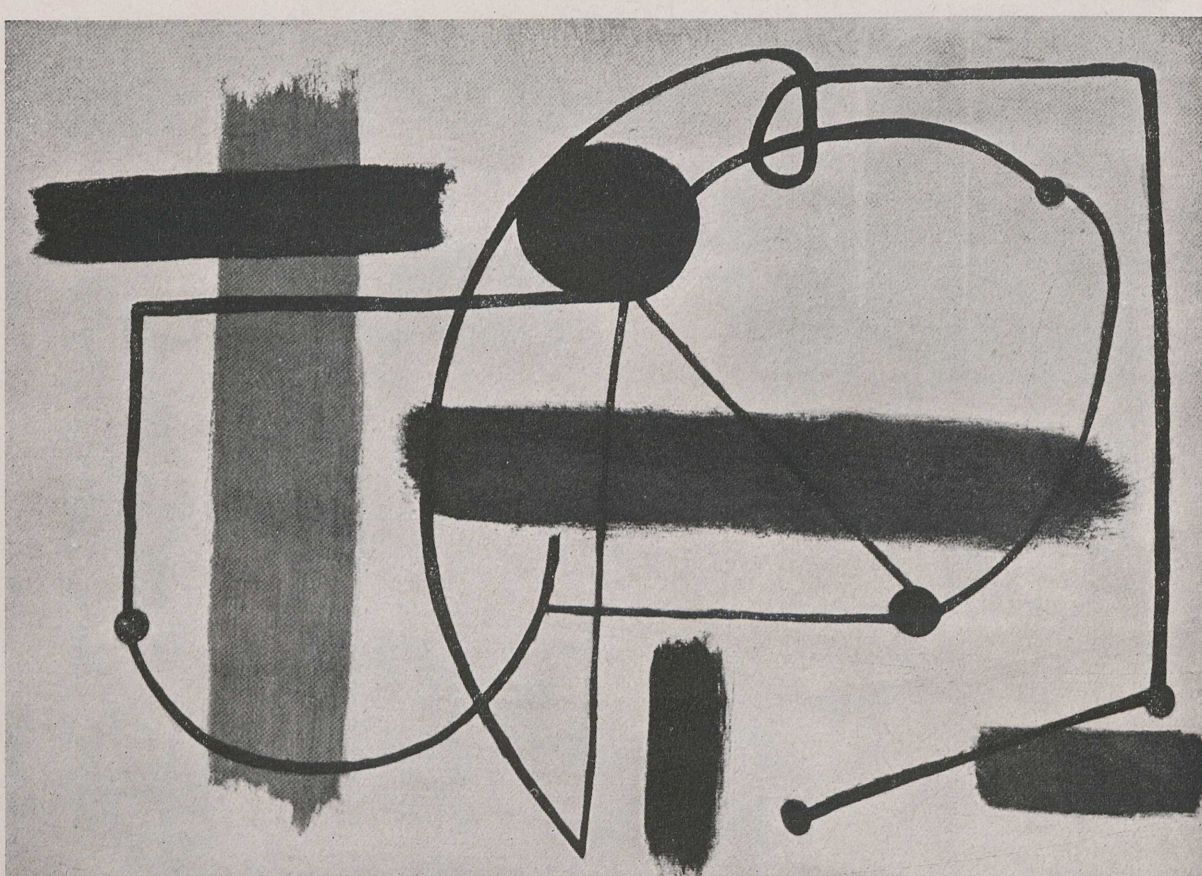


ヂョアン・ミロオ作 (1931)　　人の頭



チョアン・ミロオ作

彫刻對象



チョアン・ミロオ作（1931）

裸婦の胴體

6

M. GROMAIRE

最近のパリ畫壇に確固とした位置を占めつつある畫家にマルセル・グロムメエルがゐる。グロムメエルは一八九二年に北フランスのノアイエユ・シュール・サンブルに生れてゐる。グロムメエルの母は本當のフランドール人であり、その父がパリヂアンであつたといはれてゐる。彼の生立を見るならばビュフォーンの中學校を修了してから、兩親の意志で法律を研究するために法律學校に入學した。然し多くの畫家のそれのやうに、彼もまた長くその學校に止ることなしに、繪の勉強のために學校を中止してしまつた。その後パリで諸所の研究所に通つて研究を續けてゐたが、旅行が好きでベルキィとかオランダ、英國からドイツとその足を休めることなく動いてゐた。その後歐洲の大戰のために、彼もまた其戰線に加はることになつたが、不幸にも彼は遂に敵彈のために負傷し、其後戰線を退いてアメリカ軍のために通譯を勤めてゐた。

かうしたことはいふまでもなく、グロリメエルの繪畫の上に明確に現れてゐる。彼の畫面のどこかに、隱くすことの出來ない北方人の血が流れ、フランドールの香が漂つてゐる。それと同時にある運命的な眞實さが溢れてゐることも、その生活から浸潤してゐるものといふことが出來る。グロムメエルは文字通り特異な畫風の持主であるその北方的なまたフランドール的な息づまる壓迫感は、いふまでもなくグロムメエルの藝術にも現れてゐる。それは一見グロテスクを感じさせるだらう。モリス・レイナアルは、このフランドール的な壓迫感をもつてゴテイク的なものに比較してゐる。彼にいはせるならば、私達の時代のグロテスクを非難する人達が、傳統といはれるものに倦怠した一つの趣味を疑つてゐるやうだと。然しグロムメエルには、このやうなフランドールの傳統によるものの外に、特異な運命觀といふやうな輝きを持つてゐる。かのメエテルリンクに見る神々さを。



グロムメエール作　　少年像



グロムメエール作　横はる裸婦



グロムメエール　二人の裸婦

7

K. GHIKA

エコール・ド・パリが殆ど無風滞のやうに落着いた時に、ありし日のフォーヴィスムの運動のやうな生き生きした創造的な繪畫の生れ出ることを、多くの若い畫家達は望むでゐた。かうした潑溂とした繪畫の誕生は、新しいフォーヴィスム《ヌボフォーヴィスム》と言ふ名稱で呼ばれるやうになり、またさうした繪畫が數人の若い畫家達によつて試みられるやうになつた。

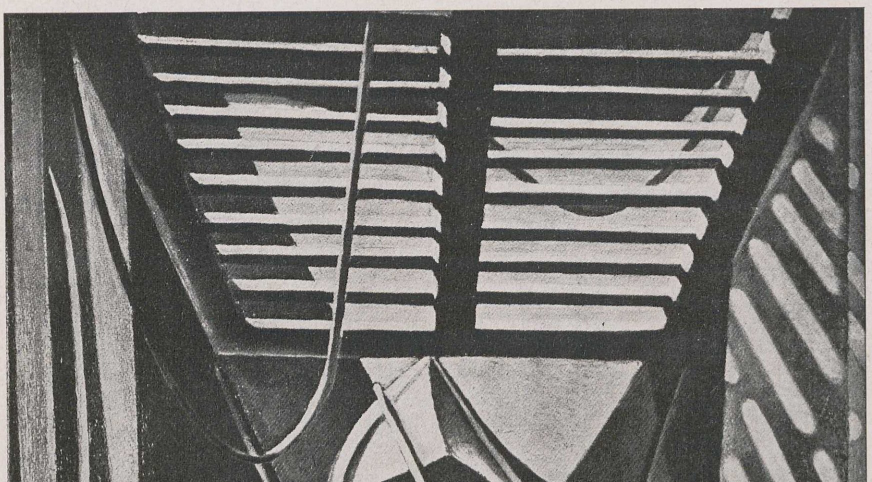
それはかつてフォーヴィスト達が持つてゐたやうな繪畫上のヴィヴァンシテを求めてゐたことは言ふまでもないが。それよりもはるかにシックな形式をもち、はるかに朗らかな明かるい色彩と、近代的な構圖をもつて生れて來た。この運動は極めて最近になつて現れたもので、まだエコールのやうな形をそなへてゐない。ただこのやうな新しいフォヴィスム的な畫家の仕事を指して、批評家が《ヌボフォーヴィスム》と言つてゐるに外ならない。

★

ギイカは一九〇六年にアテネで生れてゐる。

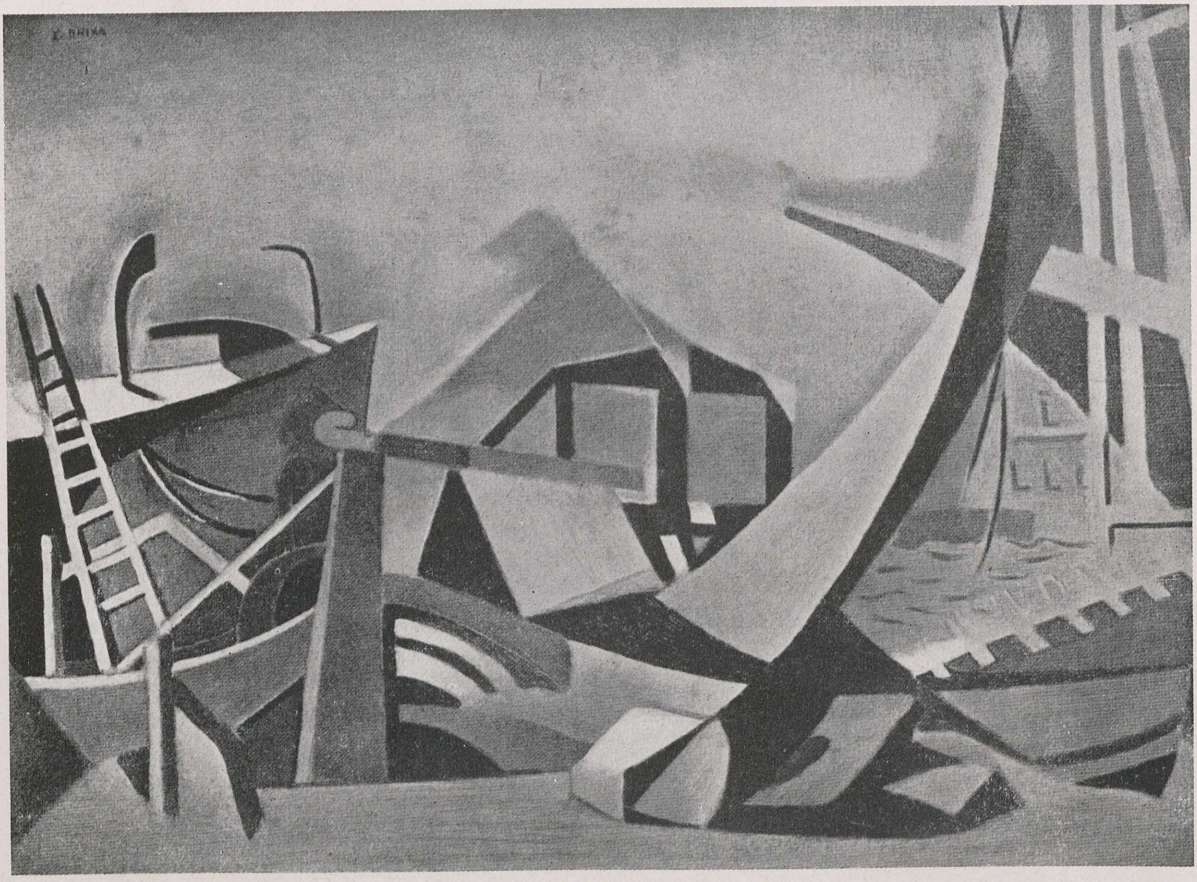
初めセリイのリセエ・ヂァンソンで勉強してゐたが、すでに當時エコール・ド・パリの作品から學びとつてゐた。

繪の研究は最初アテネにゐた頃、當時セザンヌやグレスの傳統を形づくつてゐた畫家パルテニスに就いて學んだ。その後パリに來てアカデミイ・ランソンで、畫家ビッシールに就いて（一九二三年）寫生を學んだ。一九二二年からパリに定住してゐる。



ゴンドラ

ギイカ作 (1931)



港　キイカ作 (1931)

最初の個人展覽會を一九二七年に、ラ・ガルリイ・プルシィエで催したが、當時モリス・レイナマルの謝賞を受けた。

（百三十七頁より續く）

〈フォルマシオン〉と言ふことを最も妥當であるかのやうに考へてゐる。

このやうな推論からするならば、現代繪畫に於ける〈新時代〉と言ふものは、〈フォルマシオン〉の藝術と言ふことになる。從つてその傾向をもつ繪畫は、尠くとも立體主義の仕事であると言ふことが出來るだらう。即ち立體主義の後期に於いては、〈畫面對象〉と言ふことが重要視されてゐるので、これ以來の繪畫は主として、この畫面效果または繪面統一と言ふ〈フォルマシオン〉を重じてゐると言ふことが出來る。立體主義以來のあらゆる藝術は恐らくこの〈フォルマシオン〉と言ふ思想のもとに行はれてゐると言つても過言ではあるまい。

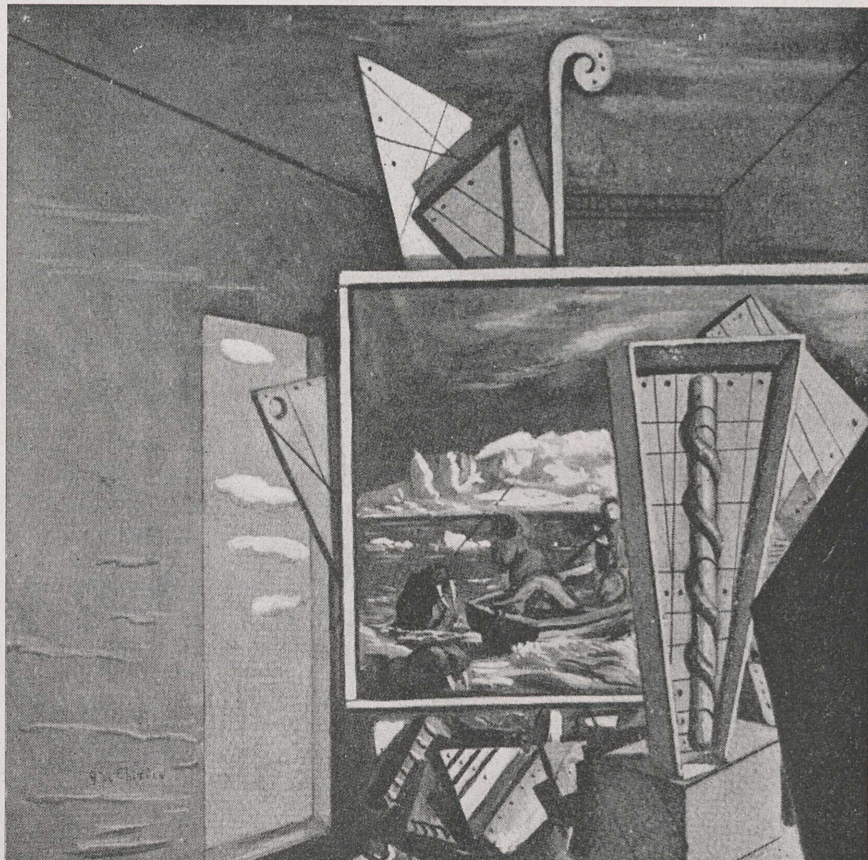
シュールレアリスムにしても、オルフィスムやシュープレマティスムにしても、それ等の恐くはフォルマシオンの藝術である。〈自然對象〉を離れて、〈畫面・對象〉の仕事をすると言ふことが、即ち〈新時代〉的であつて、自然形象でなく畫面形象と言ふものが、〈新時代〉的なものであると言ふことが出來るだらう。私達は今かうした視點から、〈新時代〉を代表する新しい畫家の數人をここに紹介して見たい。

8

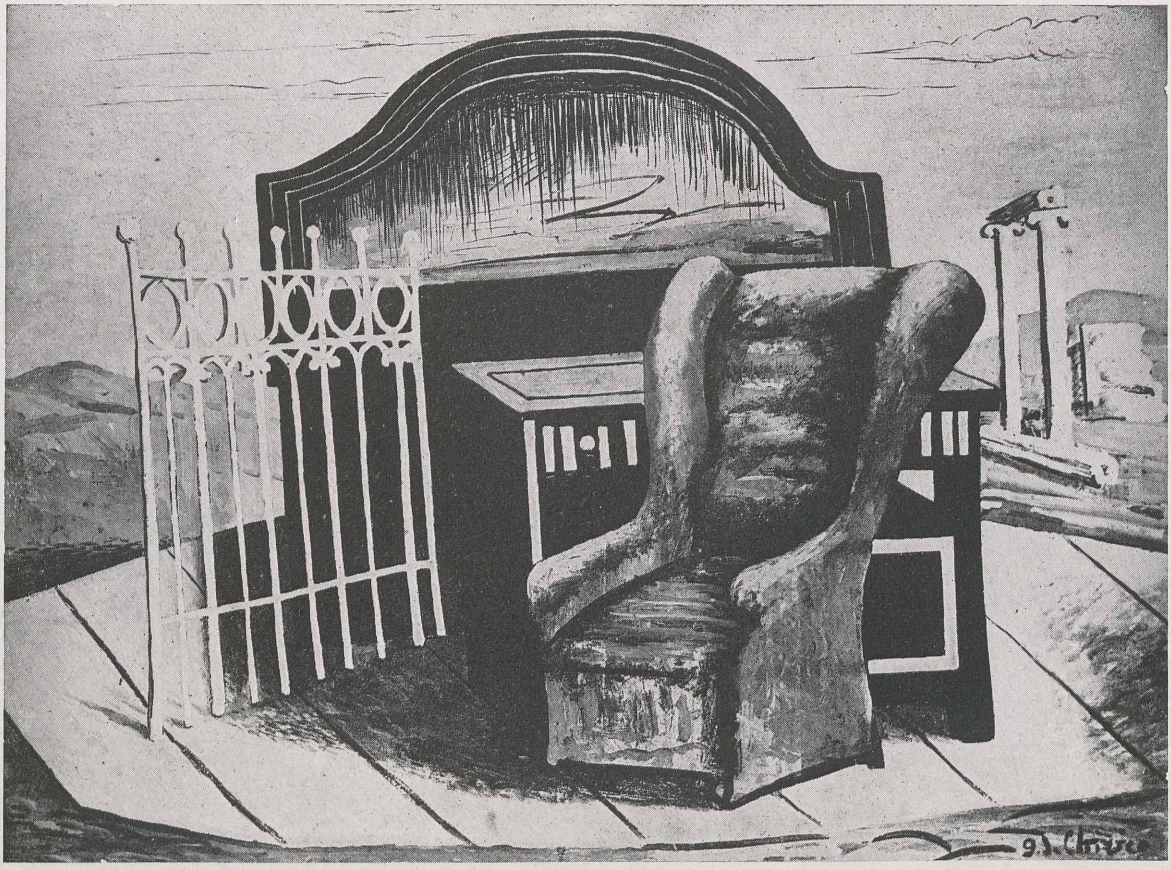
G. DE CHIRICO

パリの新興畫壇を賑はせてゐる畫家に、ヂルヂオ・デ・キリコがゐる。キリコは一八八八年にギリシアのヴオロで生れてゐる。彼の生れはギリシアであるが、その血液にはイタリア人の魂が流れ、またシシリアの流をくむともいはれてゐる。彼はほとんど獨學で繪を研究し、研究所に入つたこともあるが、それは何の利益にもならなかつた。ただ熱心にイタリアの傳統を孔々として吸收し、時には模寫に熱中した。一九一一年から一九一五年までパリで研究を續けてゐたが、當時同國人ギヨム・アポリネェルを知り、批評家モリス・レナアルや畫家ピカソに紹介された。その後歐洲の大戰となり、一九二五年まで十年間を故國イタリイに歸省して時にはローマにまたフイレンツエに住むことが出來た。この十年間の作品をパリで展覽した時に人はその個性的な存在に驚きの眼を見開いた。一時超現實主義の運動にも加つたが長くは續かなかつた。

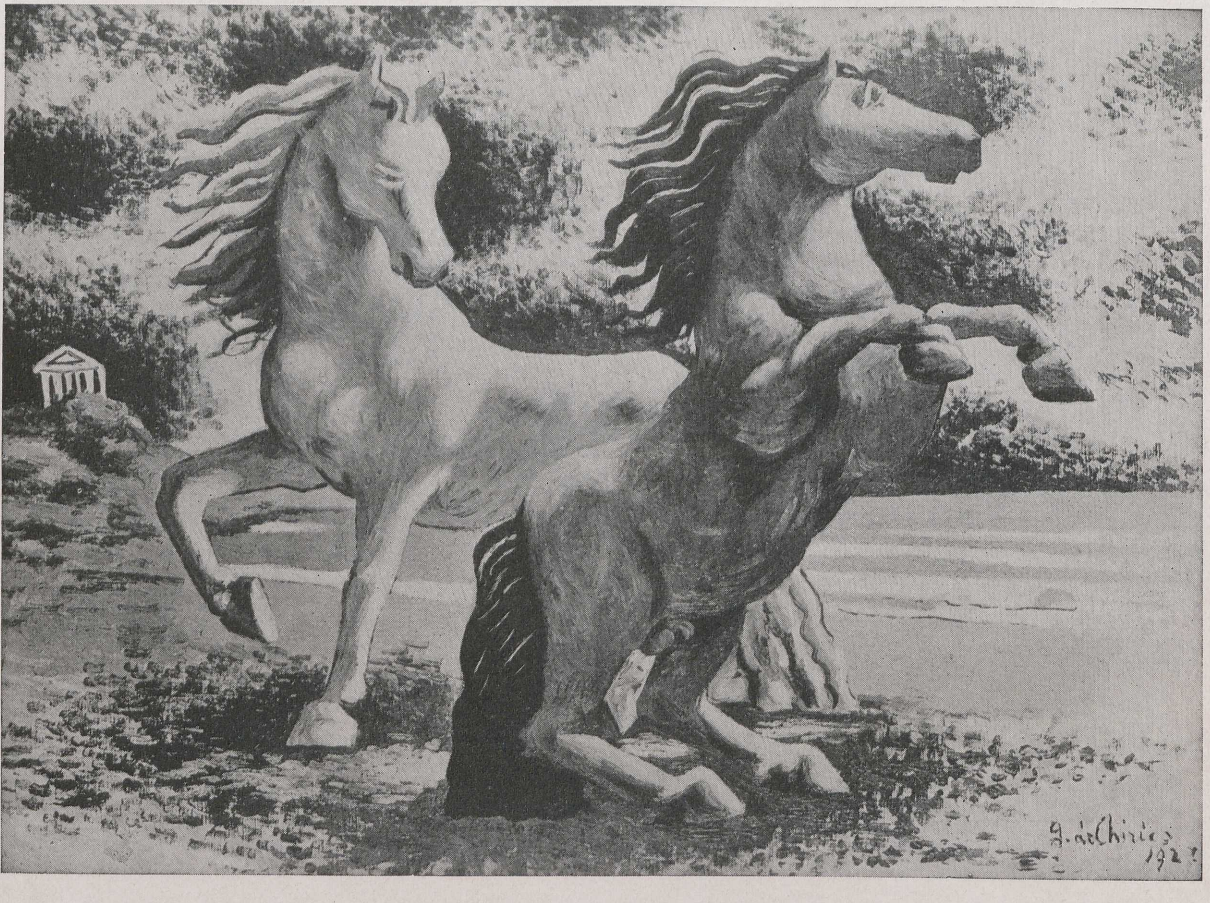
キリコの作品に深く根を降してゐるものは、繪畫におけるイタリアニスムであるといへる。それは精神的なイタリアニスムといふだけではなく、そのメチエにおいてもまた著しいイタリアニスムの傳統を持つてゐる。そこにはペルヂイノもあれば、ラフアエールの呼吸もあれば、またギルランダヂオの香をもつてゐる。批評家アルベエル・バルネスにいはせるならばそこにはマサチオを想ひださせるものがあるといはれてゐる。然しキリコに潜むものはそれだけではない。彼には多分にドイツ的な思想が流れてゐる。彼はアルノルド・ビヨツクリンの幻想的なポエジイに對する感動を持つてゐる、つまりキリコの藝術的な根柢となつてゐるのは、イタリアニスムであり、その幻想的なポエジイを北歐的な浪漫的ゲルマニスムに求め、その呼吸を清洒なエスプリ・フランセに探してゐる。この多角的な天分が藝術的に完成するのは、やはり將來にまたねばなるまい。現在の彼はシュールレアリストと絶緣してゐる。



ヂョルヂオ・デ・キリコ作（1929）　aprés-midi d'rété



キリコ作　谷の中のモーブル



キリコ作（1922）　馬

ジャン・リュルサの風貌

——藝術家の風貌集(5)——

松尾邦之助

いつたい畫の批評をするときに、畫面の仔細をくどくど學者らしく解剖したり、技巧の點にえらそうな關心を持つた風を見せるのは野暮である。さうした技術上の仔細は畫家が密かに織り出し、人知れず心を砕いて作つたものである。觀者はただ作品の前に素直に立つて、素直に、觀るべきものではなからうか。

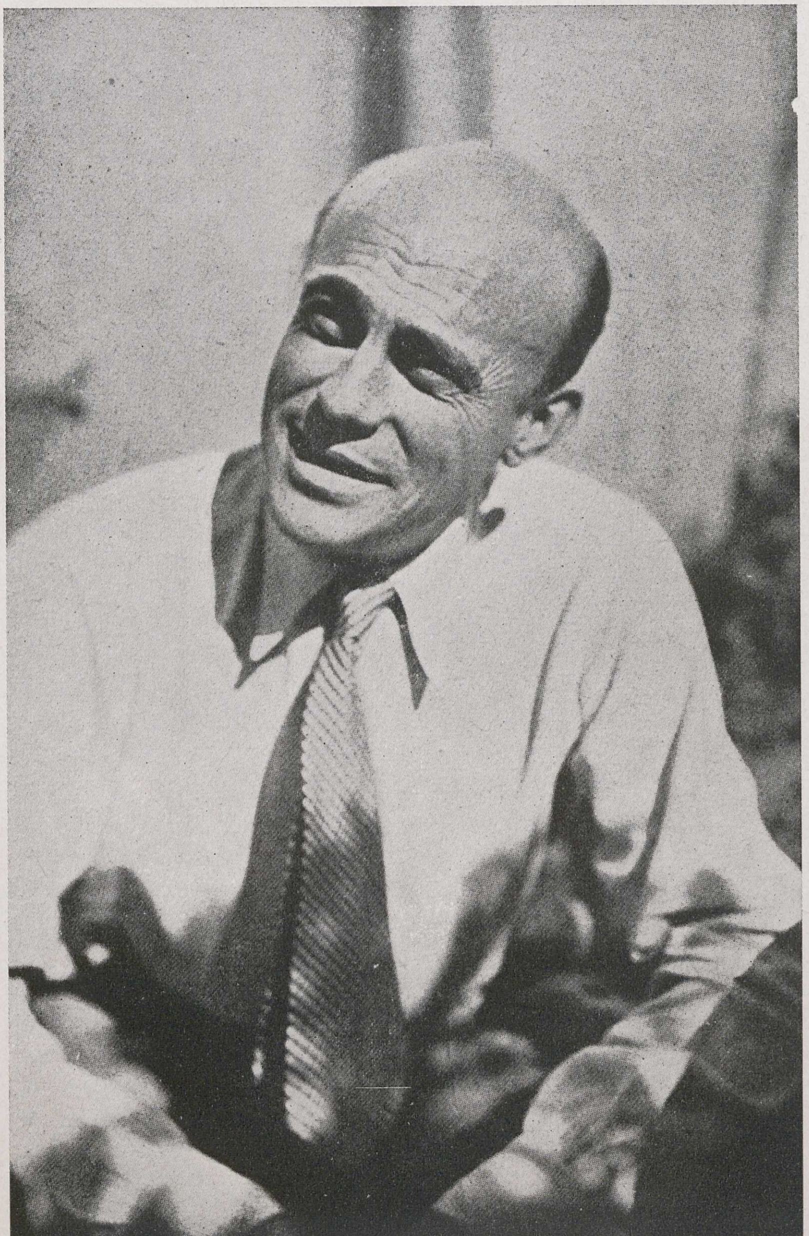
ルュルサに逢つた筆者はこんな心境を彼に物語つて見た。すると、ルュルサは莞爾して、『技巧は畫家の祕密ですよ…』と云ふた。

ルュルサの畫には何かメランコリックなものが浮んでゐる。奇怪な風景、その淋しい人物に、……だが、マッソンの絶望的なアナキスト味とは趣を異にし、そこには現代人らしい光がある。

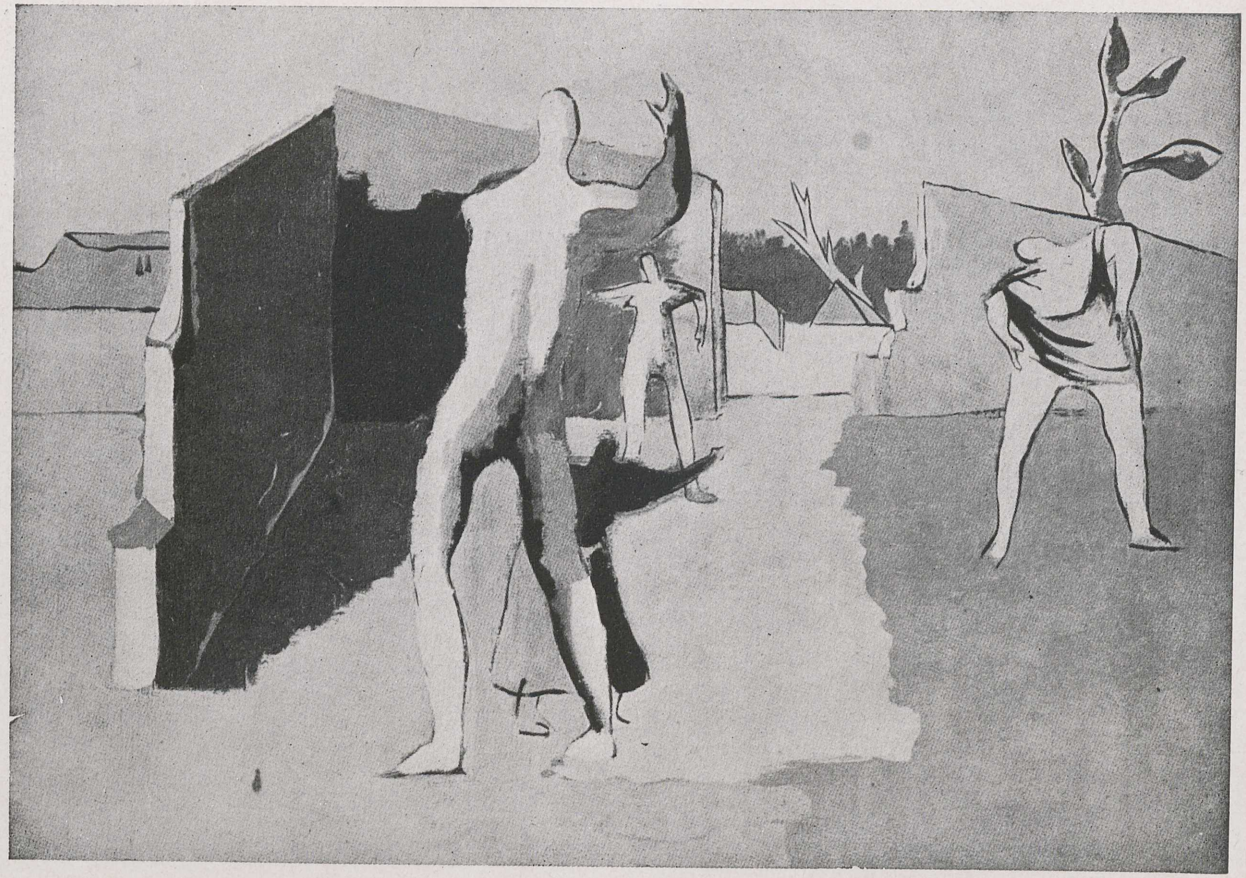
ルュルサにはフランス人特有の明快癖がある。だからルュルサはシュールレアリストであり得ない。アンチ、アカデミの彼は度々シュールレアリストと想ひ誤られてはゐる。が……

『貴方の畫をシュールレアリストだと云ふ人がありますが……』と云ふと、

『いや……。僕はあのゲルマニア風のシュールレアリズムには親し



ヂアン・リュルサの肖像



風景の中の裸婦　　ジァン・リュルサ作

むことが出來ません……』と判然答へた。

ルュルサは或意味で孤立してゐる……が、彼はこれからの繪畫は新しい建築美術と歩調を合せて行くことによつてのみ救はれると信じてゐる。この點でオーザンファンのピューリスムと妥協が出來、ネオプラスチックと握手し得る立場に居る。だから、繪畫の實用價値や時代性をよく考へて一歩一歩進む彼だ。レヂェーの様に繪畫の目的はその手段にありと云ふ藝術至上主義には正面から反對する彼である――といつて繪畫の裝飾化を非道く怖れるところに彼の大きな悩みがある。

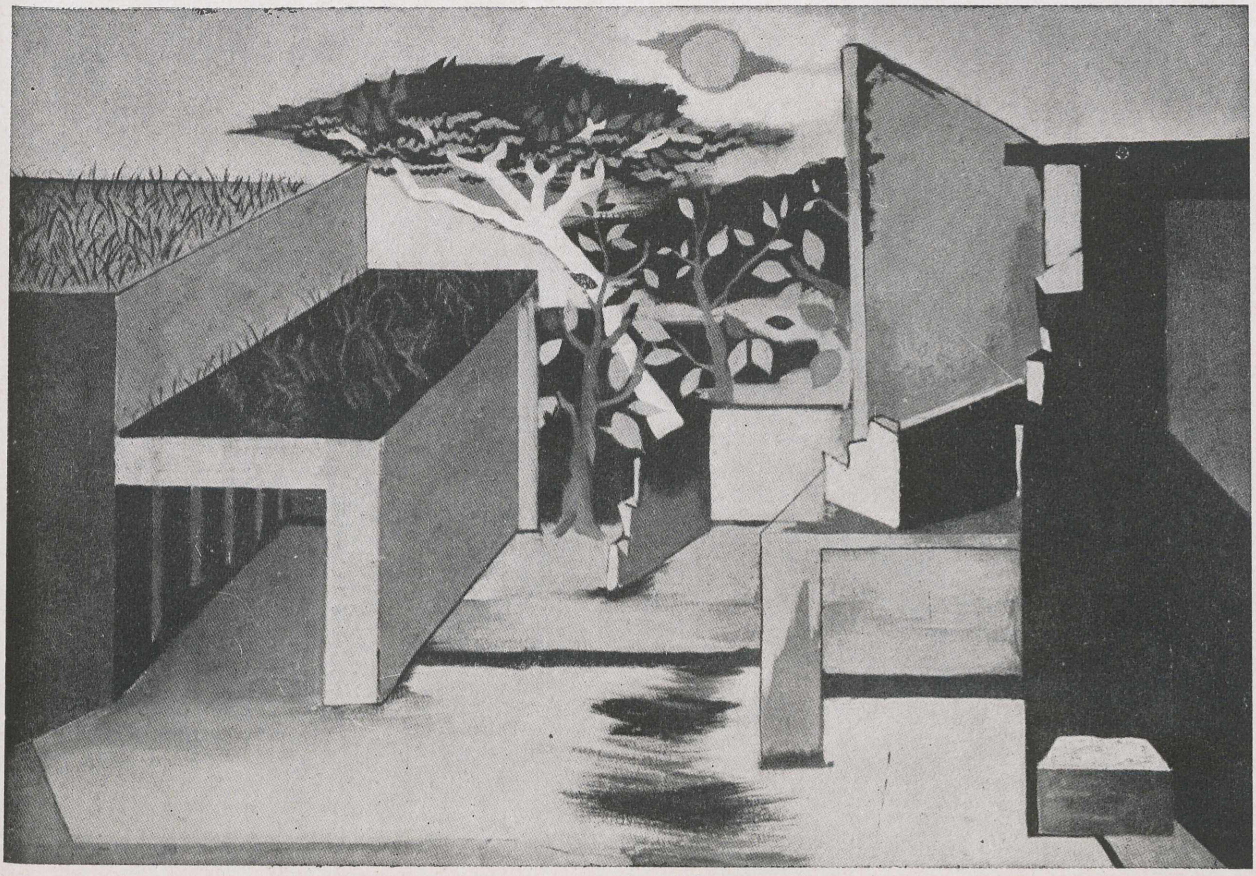
ルュルサは今途惑ひ悩んでゐる。

『近頃はずつと悩みつゞけて……碌々描く氣がしません』とリュルサは筆者に正直に告白してゐた。

ルュルサのアトリエはオーザンファンの家の直ぐ近く、グロメエル氏と向ひ合せのヴィ・ラスドラの四番地である。ドランやブラック、セリグマンも殆んど隣家と云つてもいい程近くに住んでゐる。この邊へはボオシャン氏も時々やつて來る。我がフジタの居つた白い家も今は淋しい思ひ出になつてゐる。

一度福島さんがリュルサの繪をワザ〳〵運んで觀たのださうだが、……そのまま御買上にならず返品になつたとか……その返品畫が今でもリュルサ氏の玄關に近い室に美しく殘つてゐる。

ルュルサの畫は川路君の『マチス以後』によく紹介されてゐるが、年齢のところで十年の誤算がある。あ



風景　ジァン・リュルサ作

の本の數字より十年若いリュルサである。……リュルサは一八九二年、パリ生れである。一九一三年まで自然科學をやつてゐた。彼の作品にさうした影がいつも見える。一九一四年から一九一九年まで、大戰に參加して彼はロラン、ドルヂェレスの描出した『木の十字架』の何物かを飽く程に知つた。

一九一一年頃から彼は盛んに旅行した。獨逸、伊太利、スペイン、スコットランド、ギリシャ、トルコ、サハラ、アメリカ等々と……

日本へも是非行きたいと云ふてゐる。

彼の作品はロサンヂェルス、ディトロイト、フィラデルフィア、ニューヨーク、シカゴ等々の美術館に納つてゐる。

〈みづゑ第三百三十四號より〉

（2）Francisco Iturrino (1864) は西班牙バスクの一代表的畫家である、最初は工業家たるべく出發した、ブリュセルにあつて畫家に轉向後巴里に住んだ、早くも印象派の影響をうけたが、其後期的のものを最初からもつてゐるのは驚嘆すべきところである、一單母國にかへつたが又大戰前まで巴里に居た。

（百三十四頁より）

Bibliographie

日本初期歐風美術史書

日歐文化の交渉はすでに人の知るやうに足利末頃からの古い歷史をもつてゐる。その日歐文化の交渉と共に生れてゐる歐風美術に關する關心も、すでに多くの人達によつて研究され、又夥しい數の愛好者をもつてゐる。數年前には、一時南蠻物に關する流行を見たことがあり、その文化に關する書物も隨分澤山見出される。その多くは物語的なもので、宗教的な立場から殉教物語を書いたり、又小說とか戲曲等の文學形式として取扱つたものである。又歷史學や文獻學的な立場から研究された注目すべき書物も相當あるが、美術に關する綜括的な良い書物は、不幸にもまだ私達に與へられてゐない。

ところが最近になつて、その部分的な研究ではあるが、相當注目すべき勞作が發表されるやうになつて、私達を少なからず喜ばせてゐる。一時の南蠻物に對する熱はさめてゐるやうではあるが、この頃の國際的な關係の濃厚さから、再び日歐文化の交渉に對する古い歷史を顧みようとする傾向を示してゐるやうに思はれる。又私達はそれ等の日歐文化一般に關することは別として、ここでは特にその美術に關すること而も最近出た書物に就いて物語ることにしたい。

一般に南蠻美術と言はれてゐる足利末頃から寶永年間にかけての時代の美術を取扱つた書物は實に稀れであると言つていゝだらう。新村博士の『南蠻廣記』とか澤村專太郎氏の『日本繪畫史の研究』等に、概括的な考察は出てゐるが、單獨の書物にはない。ただ永山時英氏の『對外史料寶鑑』の第一輯に比較的多くの材料が圖錄されてゐるが、その解說は歷史的な文獻として獨自なものでないのは惜まれる。今年になつて關衞氏の『西域南蠻美術東漸史』と言ふのが出たが、これも日閘史料料を中心としたもので、美術史としての使命を持つてゐない。このやうに南蠻美術と言はれてゐる、この最も古い時代の歐風美術の研究は、恐らく今後にまたねばなるまい。この時代の日歐交渉に關する文化史的な研究が進められてゐるから、近い將來にはこの方面の新研究が出現することを思はれる。

これに對して寶永以來幕末にかけての紅毛美術に關する研究は、最近かなり進められてゐると言へる。これは作品も比較的多く現存してゐるし、又史料も相當殘つてゐるから、南蠻美術の研究に比較して手懸りが多いことになる。從つてこの紅毛美術に關する研究書には、優れたものが多く次第に明白になつて來るやうに思はれる。その最も注目すべき書物として、私達は先づ黑田博士の『西洋の影響を受けたる日本畫』と言ふ著作を擧げねばなるまい。この書物はもう十年程前に出たものであるが、元文頃から初められた『浮繪』と寶曆から明和にかけての圓山應擧の『眼鏡繪』と、長崎版畫を取扱つたものである。恐らくこれはこの時代の歐風美術を取扱つた書物として最も優れてゐる。現在から見てその說には部分的な訂正を必要とするところも少なくはないが、然しその推察には決して誤解はないと言へる。

その後黑田博士は『上方繪一覽』と言ふ書物に於いて、圓山應擧の『眼鏡繪』の研究に增補を試みてゐられるが、その後發表されたものから、もつと嚴密に研究される必要があるだらう。拙著『日本初期洋畫史考』は、この圓山應擧から平賀源內、佐竹曙山、小田野直武一派を考察したもので、應擧の洋風畫にはかなり新しい考察を加へたつもりである。

一昨年發表された平福百穗畫伯の『日本洋畫の曙光』と言ふ（大著と言ふか圖錄と言ふか何れが妥當かは知らないが）書物は、主として安永年間の秋田洋風畫を取扱つたもので、平福畫伯の愛鄉心から熱心に秋田の洋風畫を論じたものである。その圖版の大きいのと豐富である點に於いて、正に右に出るものがない。秋田の洋風畫に就いては、古く安藤和風氏が國華に論じられたこともあるが、然し平福畫伯のものははるかに詳細であり又研究も進められてゐると言へる。然し平福畫伯があまりにも愛鄉心の強いために、秋田の洋風畫がかなり一面的に偏して考へられたと言へる。例へばこの秋田の洋風畫をもつて日本

洋畫の曙光と呼ばれてゐる等は、その一つの發路であつて日本歐風畫の歷史は、すでに文祿慶長頃から始まつてゐる。曙光はすでに十六世紀末にあると言へる。又秋田一派の洋風畫はかなり日本繪に近似するものがあつて、洋風畫とか歐風畫とは言へても洋畫と言ふにはあまりにも似ないものである。かうした見解から見れば、日本洋畫の曙光と言はれる平福畫伯の著書は、書名が內容を暗示しない恐れがある。これは別として平福畫伯の推論には、かなり獨斷的なところが多く嚴密な歷史でもなければ、又藝術學的な精密さをも持つてゐないことは惜まれる。私達はこの勞作を完成された畫伯の努力に對しては、絕大の感謝を惜まないものではあるが、然し素直に言つて一大圖錄であると言ふことが最も妥當と考へる。

私達はこの平福畫伯の圖錄の外に數點の秋田派の洋風畫を見てゐるだけで、その全部に涉つて實視してゐないから詳細を斷定をすることは出來ないが、然し日本洋風繪畫史全體から見て、かなり異つた見解を持つてゐる。それは拙著『日本初期洋畫史考』の第四章で論じてゐるから、ここではこれ以上言ふ必要を要しない。どうも自分の書物のことを言ふのは好まないが、第三章で取扱つた「平賀源內の洋畫」は、まだどの書物にも論じられてゐない考察を試みたことだけをつけ加へて置きたい。私は文獻學者ではないから文獻學的な立場から研究することを避けて、主として藝術學的な觀點から日本洋畫史の一部分として、この寶曆明和安永年間の洋風畫を取扱つたものである。この私の計畫は繼續して何册かの分册として發表する心算である。

昨年黑田博士の『長崎系の洋畫』と言ふ書物が當表された事は注目される。長崎關係の美術を取扱つたものとしては、かつて永見德太郎氏の『長崎の美術史』と言ふのがあるが、これは永見氏の蒐集を中心に氏の長崎觀と言ふやうなものを論じられたもので、それが長崎の美術史と言ふ書名であるにも拘らず、歷史的な推論にかけてゐることは惜まれる。歷史はただ昔の物語を書いたり傳說を記錄しても成立するものではない。歷史はやはり歷史學的な方法をもつて構成されてゐなければならない。特にそれが美術史である場合には、一つの美術と言ふ價値問題を含む歷史であるだけに、その仕事は中々困難である。でも困難であると言ふことは出たらめを許すことではなく、その努力を必要とするまでである。永見氏の『長崎の美術史』が嚴密な歷史的考察を缺いてゐるのに反して、黑田博士の『長崎系の洋畫』は、周到な歷史的吟味を加へてゐることは喜ばしいことである。特にそれが洋畫を中心とされたことも亦、私達を魅惑するに十分である。

然し素直に言つて、黑田博士の『長崎系の洋畫』は長崎長兵衞卽ち喜多元規から論じられてゐるので、それ以前の南蠻時代の長崎の洋畫に關する考察を缺いてゐる。これは見解の相違であるかも知れないが、長崎繪史でない限りやはり慶長前後からの長崎の洋畫が取扱はれていい筈である。次にはその推論が殆ど歷史的資料と文獻學的な考察に偏して、藝術學的な考察が不足してゐると思はれることである。今一つは長崎系の洋畫と言ふ名稱であつて、この概念內容がどう解釋されるかが問題である。現在長崎繪と言はれてゐるものは、長崎でも描かれてはゐたが、然し長崎だけではない。かなり優秀なものが京阪地方で描かれてゐたものらしく、享保頃の作と思はれる署名在印のものが發見されてゐる。これ等も長崎系と言ふ概念に包括されるとすれば日本歐風畫の殆ど大部分は長崎系となり、この言葉の意味が必要を感じなくなるだらう。又長崎の洋畫家だけを論じたのであるとすれば、それは長崎系とか派とかと言はれた的確な畫派的なスタイルを持つてゐないことになり、これも亦それ程明白な概念ではない。

このやうな疑問はあるにしても、この黑田博士の研究は注目すべきものであることは變らない。ただ現在發見されてゐる資料から見て、部分的な修正を必要とすることは數多あるやうに思はれる。

この外にも『美術研究』と言ふ雜誌の特輯號として、昨年美術研究所で展覽された長崎系洋畫の圖錄が出てゐるやうであり、先日神戶の初期日本津畫の蒐集家池長孟氏の圖錄が出たらしいが、まだ私の手に入つてゐないからここで述べることは出來ない。

然しかうしたことから考へて見ても、最近この紅毛美術に關する研究が、かなり深められてゐると言ふ事は事實である。これ等の多くが皆部分的な研究であるがかうした部分的な研究が次第に加へられ又深められ、訂正され增補されて、遂には綜 (百六十頁へ續く)

Les Expositions

北海道獨立美術作家協會展　（札幌・三越）

北海道出身の獨立美術系畫家の結集したもので、その第一囘展が開催された。丁度當地に旅行して、それを見る機會を得た。獨立美術協會會員三岸好太郎君をのぞいて、他の若い畫家約十人をもつて作られてゐる。これ等の年若い强烈な感情をもつ作家達は、各々自分の信じまた描かうとするものを、無遠慮に發表してゐるのは、實に愉快である。

菊地精二君は獨立の新進作家として、その獨自な感覺をもつて、ユニイクなスタイルを作つてゐるが、今度の五點も群を拔いて鋭い感受性を示してゐる。中でも去年の獨展に出た「レエル」が、最も堅實で鋭敏さを持つてゐる。小山昇君は最近のブラックの感化を受けた仕事を見せてゐるが、そのフォーヴィスト的な作畫態度が、もつと洗錬されてショールレアリスト的な、イマヂナシオンを加へることを望みたい。岡部文之助君は林武君の感化のもとに、キュービスト的な仕事を發見しようとしてゐる。着想も畫因も良いが、今少し寫實力を示すならば、一つの風格を生み出すだらう。

水野佳一君はレアリストとして、かなり豐かな素質を持つてゐる。レアリゼする技巧も相當もつてゐるが、畫面を構成するためのヴァラアルを研究する必要がある。今度の作品の中では「雪の風景」とか「北見風景」等が面白い。後者の畫面にはレボオが缺けてゐるが、前者は無難な出來である。國松のぼる君もレアリストであるが、かなりものをスティリゼする性格をもつてゐる。この特色をぐんぐん生かせるならば、面白い作品を生むだらう。現在では實在感の表現が不足で、レアリザシオンの研究をされたい。濱谷次郎君もレアリストであるが、ルオル風の「黄帽の女」と全く趣を異にした「旅」と言ふ風景を出してゐる。まだ研究が外形的で質的な探求がたりない。

シュールレアリスト的な仕事を見せてゐるのは、武智肇君で「無題」はハンス・アルプを思はせる抽象的なルリエフの面白さを捕へてゐる。部分的に福澤君の感化もあるが、これで洗錬されて來れば獨自な風格を持つだらう。植木茂君はシュールレアリストと言ふよりはカンディンスキイ等の絶對主義の傾向をとる作家のやうに思はれる。第一に主題が特殊なものであるが、それを取扱ふ態度がナチュラリスト的であるから。マチエールに色の研究が試みられてゐることは、注目されるが、これにイマヂナシォンが加へられ、モティフをメタモルフォズすることを試みるならば、新しい方向が開かれるだらう。

故人山本菊造君の遺作を三點見ることが出來た。いづれもフォーヴィスム的な傾向をもつ、强烈なもので、この傾向で大成せずに急死したことは、彼自身のためにも惜しいことであるが、札幌の洋畫運動にとつても、實に惜しいことである。恐らく山本君によつて、北海道にフォーヴィスムの運動が移植され始めたと言つても過言でない。とに角この會の生長することを祈つてやまない。（七月一日—七日）

林武洋畫展　（三越・新館）

林武氏の最近作四十餘點を展覽したもので質の點で最近稀れに見る良い展覽であつた。狂暴なフォーヴィスム的な作風をとつてゐた林君が、最近になつて非常に洗錬されたまた純眞なレアリストとして現れたことである。林君は日本に於けるドランのやうな存在で、たゆまづ繪畫的な本質或は永遠性と言ふやうなものを探求してゐる。而も彼に惠まれてゐるものは、良き藝術的な素質である。研けば研く程光を出して來るこの豐饒な素質こそは林君の最も惠まれた天分であると言はねばならない。從つて林君がどれ程狂暴な仕事をしても、そこには豐な素質のよさがある。それが最近のやうに堅實な而も單純化されたレアリテを追求する場合にも、堂々とした光輝となつて光つてゐる。

、最近の林君のレアリスムは、藝術的な大きさと重厚な量と彈力を持つて迫つて來る。而もその感覺が非常にデリカで、色彩の大膽

きはまる驅使が返つて強い對象を生み出してゐる。このデリカさに深さと高さと淸さが加つて來るならば、一大藝術境が展開されることだらう。最近作の中で最も注目されたものは果物のある「靜物」や立本のある「風景」等であるだらう。

これ等の畫面の持つてゐるアルシテクチュールは、單純化されたトレイと明快な形式をもつてゐる。クウトオによるパアトも效果的であり、畫筆による彈力と、畫面をクウトオで削りとつた軟かい調子等も、畫面に變化を與へて面白い。これ等のメチエが巧にアルシテクチュールを持つて、統一されてゐることは注目される。

林君は最近フランスに繪の硏究に出發する筈である。私達はこの良い展覽會をもつて、しばらく海外遊學のお別れとしなければならない。君の歸朝は恐らく、また一つの進境を見せてくれることだらう。願くば健康で繪筆に精進されることを祈つて置きたい。外山。（七月七日十一日）

全國兒童畫展（東京堂）

東京堂主催の今度の催は全部外山卯三郎氏の蒐集品で、繪畫的な觀點から統一された展覽として特に注目される。外山氏はカタローグの序文に次のやうな言葉をのべてゐる。近年私達大人の藝術界は著しい進展を見せてゐますが、子供の藝術も驚くべき進展を示してゐます。從來子供の繪は大人の繪の不完全なものとか、小さい大人の繪と言ふやうに考へられてゐました。然し近年兒童硏究の一進展を見て以來、子供は大人とは全く別個の人間形態であることが發見されました。そこで子供の繪も亦決して大人の繪の不完全なものではなく、子供は子供獨自の大人とは別な繪の世界を持つてゐることが明かになります。私達はこの純粹な子供の世界子供の藝術を保護し發展させるために、極力子供の世界に浸潤してゐる大人の惡臭を除外したいと努力してゐます。今度展覽しました作品は私の蒐集してゐる兒童畫の中から、出來るだけ繪として面白いものだけを出して見ました。從つて學校數は非常に縮少され、一校で多數に出ることもまぬかれません。時々機會を見て、異つた觀點からの繪を展覽に供したいと存じます。

このやうに最近各國で、このやうな兒童畫に對する新しい硏究の進められてゐることは實に喜ばしいことである。今度のこの催も恐らく良い影響を與へるものと思はれる。（七月一日十一日）

（百五十八頁より） 括的な日本歐風美術史が完成されることと思はれる。恐らくさうしたことも決して不可能ではなく近い將來に實現することと信じてゐる。

私達は今日歐風の繪畫や彫刻や建築等の盛なのを見て、ただ今日の流行だけを見るのではなく、この深い日歐文化を尋ね又その美術史に現れた感化の歴史を見て、今日を反省することを望みたい。特に今日のやうに日本の總ての文化が鬮錄的な關心の上に置かれてゐる時に、この日歐文化の交涉の歴史を思ひ、その歐風美術の發達を尋ねることは、決して意義の少ないことではない。又日本そのものの文化を知るにしても、その日本の文化がかうした深い根を歐洲文化の感化にもち、今日の花を咲かせてゐることを知らねば、日本文化を十分知るものとは言へないだらう。かうした意味から、私はここに日歐文化の交涉と美術に關する書物を擧げて、その紹介を試みたまでである。（外山卯三郎）

昭和八年八月十五日　印刷納本
昭和八年九月　一日　發　行　（每月一回一日發行）

定價　五十錢（郵稅二錢）
六册　三　圓（郵稅共）
一年　五圓八十錢（郵稅共）

▲廣告料は當會又は神田博報堂へ御照會下さい▼

東京市神田區今川小路一ノ四
編輯者
發行者
印刷者　福岡益雄

東京市神田區錦町三ノ二四
印刷所　菊地三色版工場

發賣所　東京堂・東海堂　北隆館・大東館

東京市神田區今川小路一ノ四
發行所　金星堂
電話九段二四九七番
振替東京三三二八番



群像　スウヴエルヴイ作

洋畫研究　第六號　目次

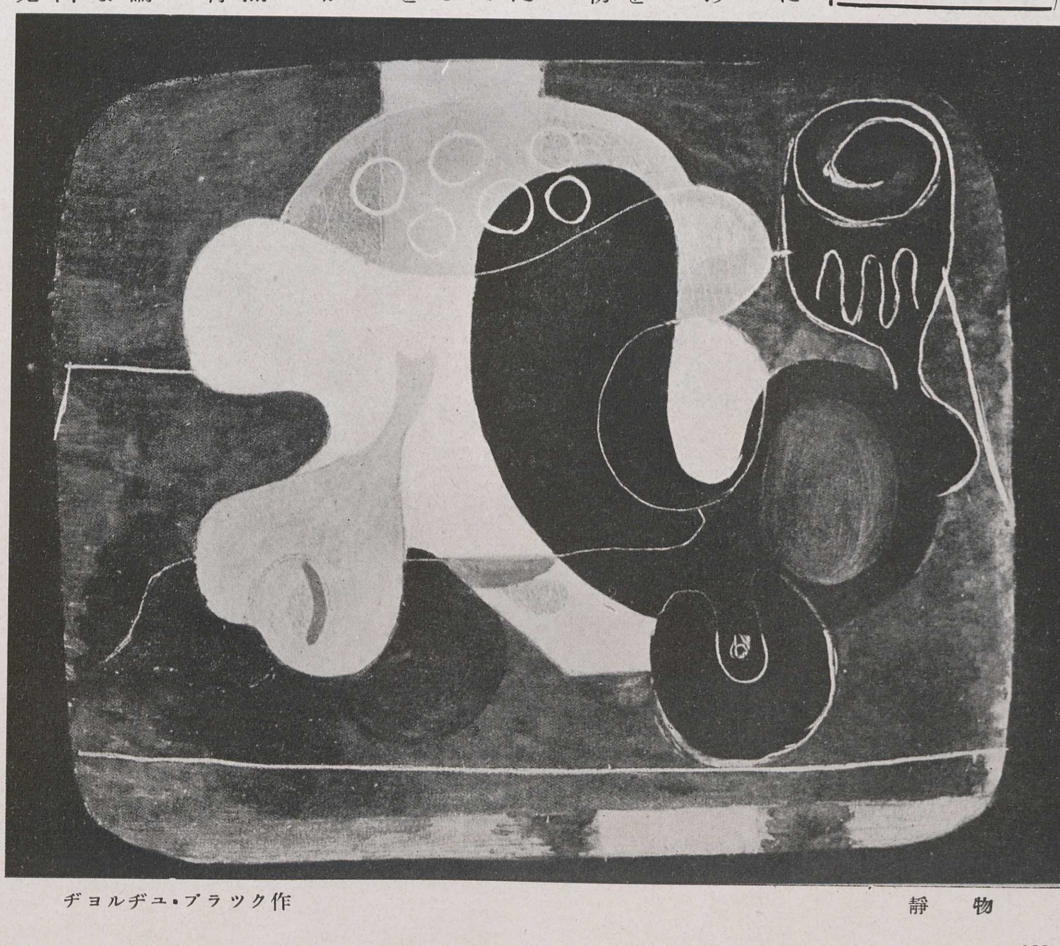
〈エコール・ド・パリ〉の繪畫

外山卯三郎

〈エコール・ド・パリ〉と言ふ名稱は、批評家アンドレ・サルモンによつて用ひ初められたと見ることが出來る。この〈エコール・ド・パリ〉と言ふ言葉は、現代のフランス繪畫を論ずるにあたつて、極めて妥當性の豊な名稱であると言ふことが出來るだらう。

二十世紀の初頭に於いて、フランス繪畫は後期印象主義の感化を受けて、一つの新しい繪畫運動に前進した。その新しい二十世紀初頭の繪畫運動は、言ふまでもなく〈フォーヴィスム〉の運動であつた。そのネグール彫刻やセゼンヌの研究から、物をデコンポゼしたりまたアナリゼする〈キュービスム〉の運動が生れて來た。而して一九一四年に歐洲の大戰と共に、フランス繪畫界もまた文字通りの混亂を來たしたと言ふことが出來るだらう。この間にダダイスムを初めとして、オルフィスムやピューリスム、メカニスム、フュチュリスム、サムクロニスム等と言ふ、種々樣々な繪畫的な主義主張が試みられ、また繪畫的な實驗が企てられた。然しかうした種々樣々な繪畫的な實驗は、その結果の如何によつて興亡のあることは自然であつて、その結果によつて繪畫は次第に純粋化され、生長して行つたと考へることが出來る。

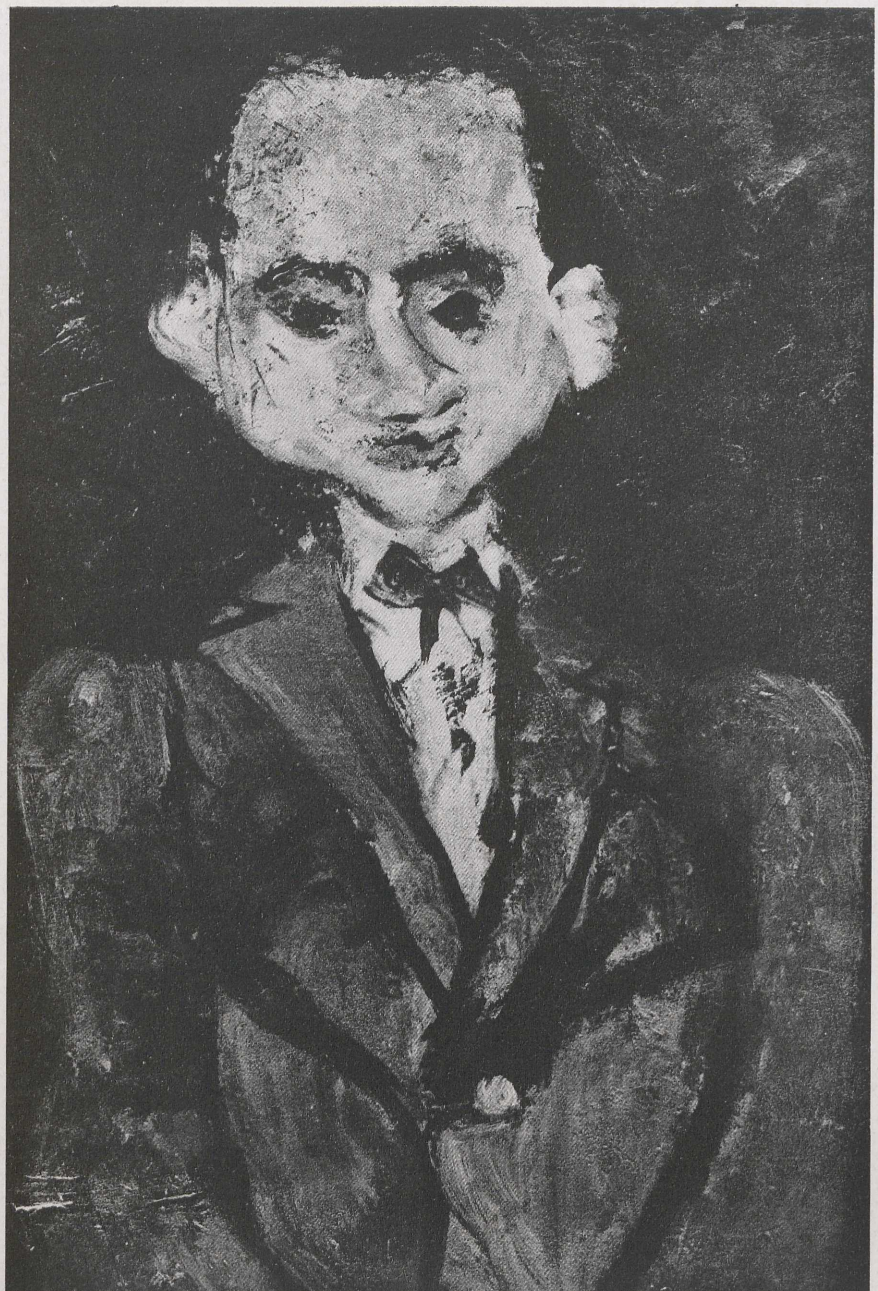
またかうした繪畫上の理論に沒頭してゐる畫家達も、彼等が理論家ではなく藝術家である限り、その藝術家としての生命が大きくなるにつれて、さうした狹苦しい主義や理論に初終してゐることが出來なくなるだらう。さうした事實はまた現代のフランス繪畫界に見



ギヨルギュ・ブラック作　靜物

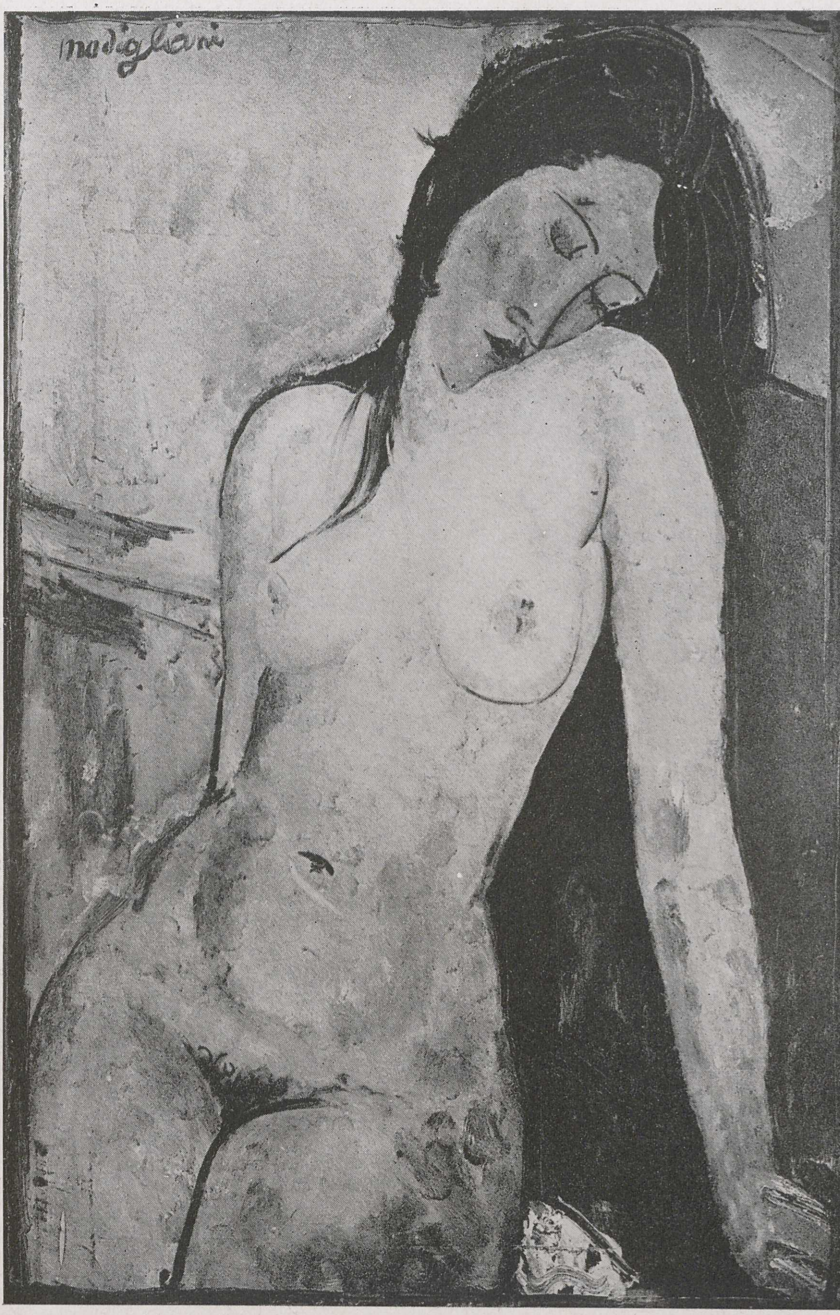
出すことが出來る。フォーヴィスムの運動や、キュービスムの運動が展開されて、その運動を指導し展開した人々は、それぞれの藝術を確立するやうになつて、次第に畫派的な運動から出て、各自自身の藝術的な生活に入つてゐると言ふことが出來るだらう。而してこれ等の優れた畫家達が、それぞれ從來の畫派から孤立して、堂々たる制作を發表するやうになつた。

かうした場合に、これ等の畫家達を從來の繪畫上の理論や畫派の名のもとに解釋しようとすることは、すでに妥當をかくことであり、また不可能であると言はねばなるまい。現代のフランス繪畫界は、すでにかうした現狀にあるために、これを總括して論じる妥當な名稱を見出すに困難を感じてゐた。さうした場合に、このサルモンによつて名づけられた〈エコール・ド・パリ〉と言ふ名稱が、どれ程この缺陷を補ひまた著しい妥當性を持つてゐることを見出すだらう。從つて〈エコール・ド・パリ〉は、從來の畫派から孤立してゐる畫家も、またある畫派に屬してゐる畫家、自分自身一つの理論を主張してゐ



若い男の肖像　アイム・スーチン作

る畫家も、ゐない畫家も、總てを綜合してパリ畫壇を構成してゐる一團を指して、命名されてゐると考へられる。この最も中心的な位置を占めてゐるものは、言ふまでもなくフォーヴィスム運動の指導者アンリ・マティスを初めとして、アンドレ・ドラン、モリス・ド・ヴラマンク、ラウル・デュフイ、ヂョルヂュ・ルオル、モリス・ユトリロが數へられる。またキュ！ビスムの運動を指導したパブロ・



裸婦　アメデオ・モデイリマニイ作

ピカソ、ヂョルヂュ・ブラック、フェルナン・レゼエ、ロベエル・ドロネエ等が數へられるだらう。その外に印象主義的系統を汲む老大家としてシニヤックや、ボナアル、モリス・ドニ、アマンヂアン、シアルル・ゲラン、フランドラン等と言ふやうな人達も加へられるだらう。

かうした老大家達は殆ど畫派と言ふやうなものに屬してゐずに、各自が自分の藝術の完成に精進してゐると言ふことが出來る。この老大家に續いて中堅的な位置を占めてゐる多くの作家が包含されてゐる。その中には最も潑溂としたキュービスムの系統に屬してゐる作家が多い。例へばメッサンヂェとかヂアン・グリス、マルクシイス、ラ・フレネエ等を初めとして、ル・フォコニエ、マルセル・グロムメエル、シュルヴァヂュ、アンドレ・ロート、ビッシェール、ヂァン・リユルサ、スウヴェルヴィ、アルベエル・モロオ、オシップ・ザツキン

等と言ふ新進の作家を擧げることが出來るだらう。また古典的なレアリスムの系統をとる畫家として、先年物故したアメデオ・モディリアニイを初めとして、キッスリング、ボッシャル、ファボリイ、ガラニス、アリックス、パスキアン、スゴンザック、デュフレエヌ、アイム・スーチン、マルシャン等と言ふやうな人達を擧げることが出來るだらう。

またかうしたレアリストやキュービスト、或はヌボォフーヴィストと言はれてゐる作家の外に、最近擡頭してゐるシュールレアリストの一群をも數へることが出來るだらう。その中にはかつてシュールレアリストであつて、現在はそれに屬してゐないヂョルヂォ・デ・キリコを初めとし、フランシス・ピカピカとかアンドレ・マッソン、ハンス・アルプ、マックス・エルンスト、イヴ・タンギュイ、ヂョアン・ミロオ、ピエル・ロワ、ガストン・ルイ・ルウ等と言ふ作家を加へて考へねばならない。このやうに〈エコール・ド・パリ〉は十九世紀的な印象主義の殘存者から、最新のシュールレアリストまで全體的に包括された場合を意味してゐる。

かうした〈エコール・ド・パリ〉と言はれる一團の作家を總括してゐる繪畫に、ある一貫した繪畫的な特色があるだらうかと反問するかも知れない。私達はこれに對して、〈エコール・ド・パリ〉の繪畫は、やはりエコール・ド・パリの濃厚な特色を持つてゐると答へることが出來る。それはかつて私の論じた〈繪畫に於けるフランス的特色〉と言ふのがそれであつて、エコール・ド・パリの繪畫はどこまでも〈レアリテ〉を持つてゐると言ふことである。この點に於いて〈エコール・ド・パリ〉の繪畫は、どこの繪畫とも明白



風景　デュノワイエ・ド・スゴンザック作

に區別することが出來るだらう。

私達はこの〈エコール・ド・パリ〉の繪畫が、必ず〈レアリテ〉を表現してゐると言ふ特色の外に、今一つの地理的な特色を忘れることが出來ない。それは現代のエコール・ド・パリが、世界各國の畫家達の集合によつて形づくられてゐると言ふことである。例へばマルク・シャガルとかオシップ・ザキンのやうなロシア人もゐれば、キスリングやバスキァンのやうなポーランド人もゐる。また先年物故したモディリアニとか、カルロ・カルラ、ヂルヂォ・デ・キリコ、セヴェリニと言ふやうなイタリア人、ラ・セルナ、パブロ・ピカソ、ヂョアン・ミロ、先年物故したマリア・ブランシァル等と言ふやうなスペイン人、アンゾオルと言ふベルギイ人、マックス・エルンストと言ふやうなドイツ人、マン・レイと云ふアメリカ人、藤田と言ふ日本人等と言ふやうに數へ上げるならば、實に夥しい數になるだらう。かうした世界各國の著しく異つてゐる地方色を、地方色のままパリ畫壇に持て來る。その地方色が地方色として特色があるだけ、それだけ多くの人達の注目をひき、また一面に繪畫的な特色と考へられる。

從つて〈エコール・ド・パリ〉の繪畫には、かうした地方色のパリ化が行はれ、それが一つの特色となつてゐる。例へばロシアの畫家マルク・シャガルは、ロシア人特有のスラヴ的な精神をもつてパリに現れ、その濃厚な地方色がパリ的な感覺の洗禮を受けて驚くべき豐麗な美しさを輝かしてゐる。かうして世界各國の繪畫は汎パリ化されてゐると言ふことが言へる。

〈エコール・ド・パリ〉と言ふものは、ただフランスだけのことでなく、世界の繪畫はこのエコール・ド・パリの感化を受けて、汎パリ化され、また一面に於いて〈エコール・ド・パリ〉の繪畫が、世界化してゐると言ふことが出來るだらう。地方的特色のある繪畫がパリに來て、パリ的な感化を受けて汎パリ化されると共に、そのパリ化された繪畫は再び世界に波及して世界化さると言へる。また地方的な特色のない純粹なパリ繪畫も亦、交通機關の發達につれて、世界に波及する時間が短縮され、またその世界化される影響も亦大きいと言はねばならない。現代に於ける〈エコール・ド・パリ〉は、まさに世界繪畫の中心的な位置を形づくるもので、繪畫の心臟であると言へるだらう。

（一五四頁より）

所々を漫遊に出かけた。既に自家用の自動車をもつやうになつてゐたから、一九二六にはアルレキンから現代的の女へ現代的女から再び立體主義へ轉向して行つた。その夏中はサン・ジァン・レ・パンに居をおちつけて、レオナルドのやうに、ラビリントの素描に沒頭した。健康に愉快なる時代である。一九二七には、彼の素描は紙から布へ移つた。惡夢にうなされたやうに、眼臍胸などを蒔き散らした。彼は止むところなく進んでゆく實際彼の進み方は恐ろしい。彼の繪はすぐ季節丈け演じ了はつた藝題のやうに次の花居へ殘して行つてしまふのだ。彼のパレットでは毎朝新しい色彩を朝食にして新しい發見の運だめしが行はれるのである。彼は繪畫のあらゆる手法を世界の礦山から止み度なく發見して來る。實に彼の繪よりも新しきもの發明的なものはこの世には無い。立體派創生期は正に苦行の時代であつた理性の修道院に於ける祈願の時であつた。今や彼は彼に反抗する時代に打勝つた、新時代の光輝となつた彼の繪のやうな國旗をもつサヴィエト・ロシヤの諸美術館でも彼の畫は赤衞兵に、守護されるやうになつた。然し彼は、どこまでも西班牙の個人主義者である彼を求むるもの彼を從ふて來るものを避ける、彼は逃げ隱れおほせる。妥協を欲せず自由にあり度いのだ。そして創造者の如く畫筆を執つて不斷の發見に全速力をあげるのだ。彼こそ〈汝は人にも神にも非ず畫家なり（グールモン）〉である。（完）

1

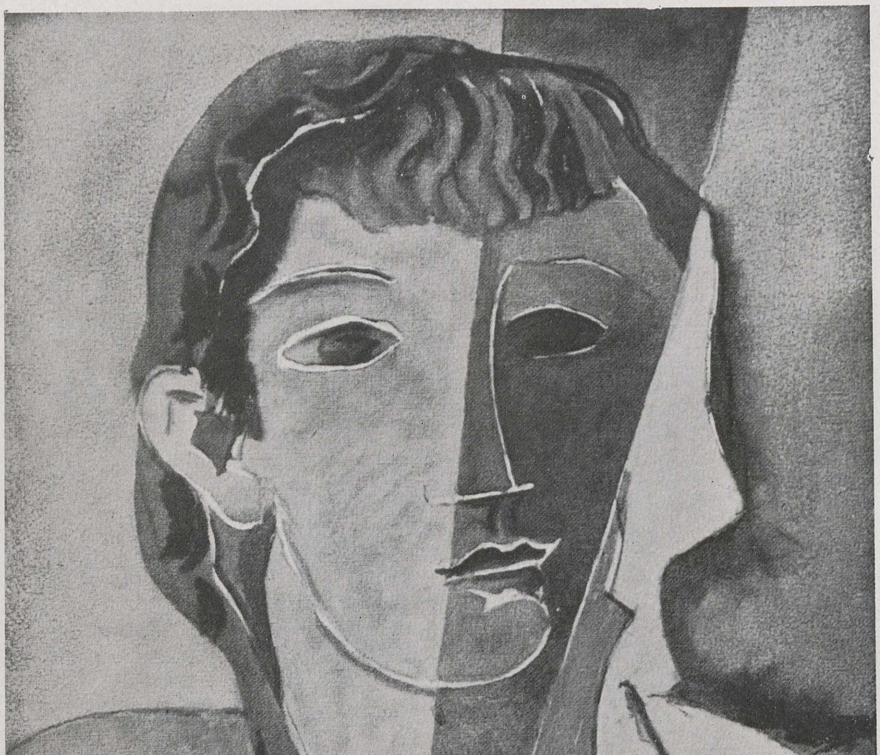
Georges Braque

ヂョルヂュ・ブラックは一八八一年に、セエヌ・エ・オアズのアルヂントイユで生れてゐる。ブラックはピカソと共にキュービスムの創始者として、またその特異な藝術に於いて、エコール・ド・パリに重要な位置を占めてゐると言へる。彼は稀に見るエスプリ・フランセエの畫家であり、典雅な落着きと地味な含蓄とをもつて、靜かに自分の畫境を深めてゐる。

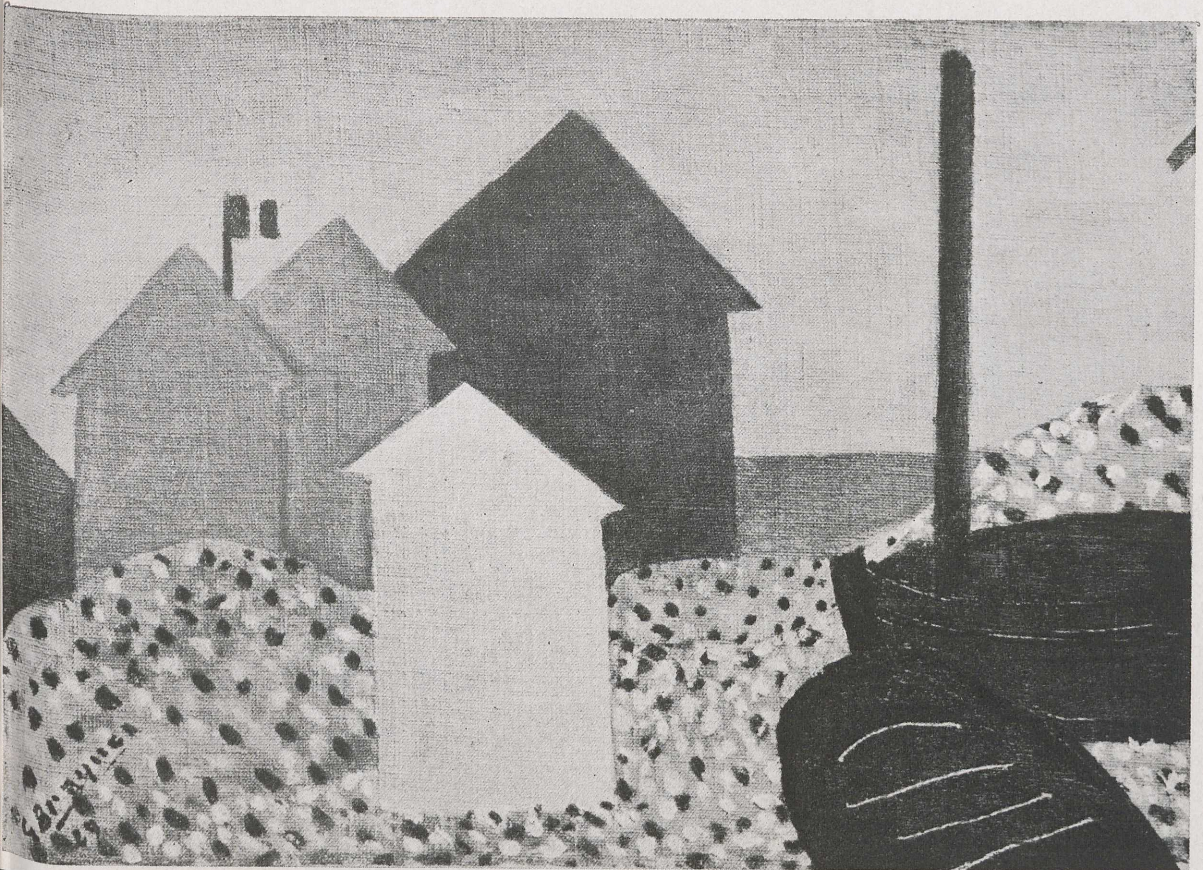
ブラックは詩人ギョム・アポネエールに支持された畫家で、バレ・リスのデコールを試みたこともあり、ロシア、ドイツ、スエーデン等に多くのアマツールを持つてゐる。

ブラックは又優れたマチエールの畫家であつて、彼の畫面にはそのマチエールに對す歌が歌ひ出されてゐる。彼は時として砂や木くづを繪具に混合することもあるが、それが畫面に良い效果をもたらせてゐる。彼はフォーヴィスム時代に〈アンヴェルス〉の作で知られ、キュービスムからシュールレアリスムにと、絶えず新しい時代の精神をとり入れて活動をつづけてゐる。そ

の點でピカソと最も共に注目される偉大な存在である。



ヂョルヂュ・ブラック作 (1929)　　人　　物



ヂョルヂュ・ブラック作・海岸（一九二九年作）



ヂョルヂュ・ブラック作・海岸（一九二九年作）

2

Fernand Leger

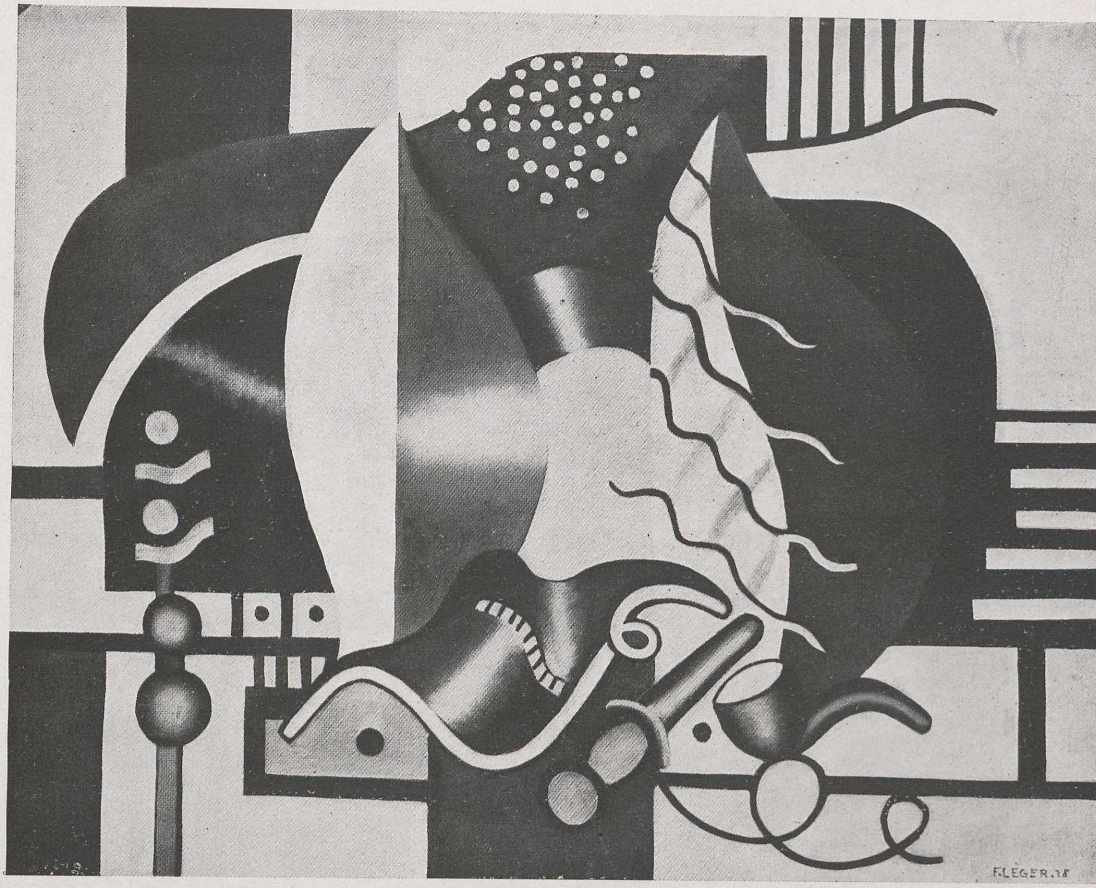
フェルナン・レゼエは一八八一年二月にアルヂアンタンで生れてゐる。彼はかなり苦しい生活をしてゐたらしく、寫眞の修整工となつたり、また建築の製圖工をして生活してゐた。彼が繪を描き初めたのは二十三歳頃と言はれてゐる。一九〇二年から一九〇五年頃まで美術學校にゐた。丁度キュービスムの運動の勃興につれて、畫生活に入つたもので、かれは初終一貫して繪畫上のメカニスムを主張してゐる。

新しい繪畫として擡頭する繪畫上の抽象的な傾向を初めとして、裝飾美術の分野に與へてゐるレゼエの感化は實に大きいものと言へるだらう。彼はアカデミイ・モデルヌと言ふ研究所で、彼の主張する繪畫の指導なしてゐるが、ドイツ等の北歐では特に彼の藝術が理解されてゐる。

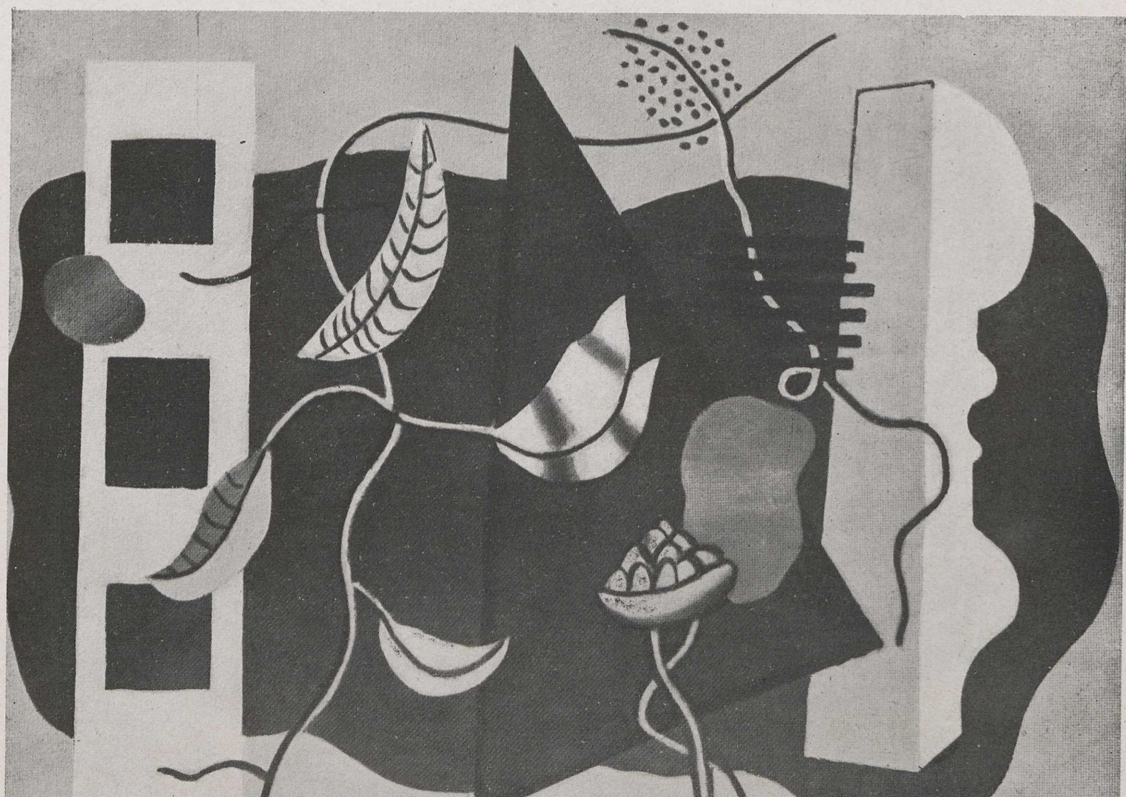
全世界に抽象的な繪畫が擴つてゐる現在、レゼエの藝術は群を抜いて優れてゐる。それは彼の理論の正しさによると言ふことではなくして、彼が生れ附きのフランス人である惠まれて感受性によるものと言はねばなるまい。



繪畫　フェルナン・レゼエ作



フエルナン・レゼエ作・静物



フエルナン・レゼエ作・赤地へのコンポヂション

3

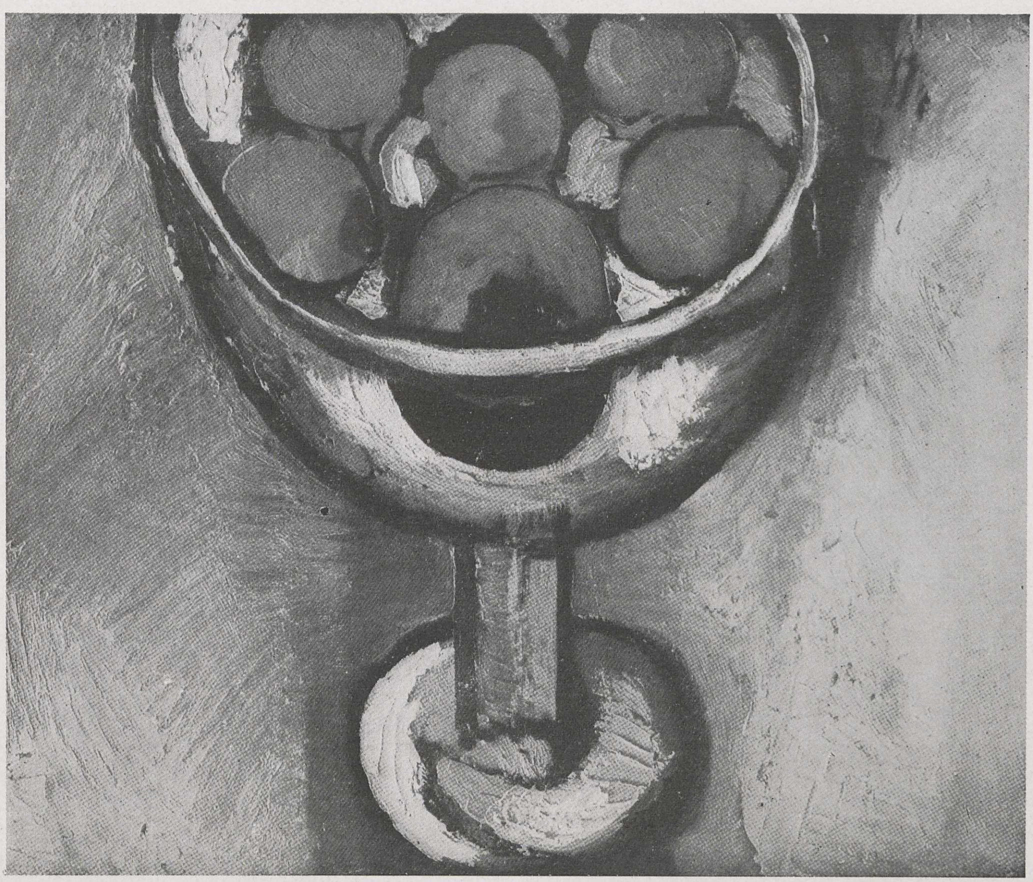
Henri Matisse

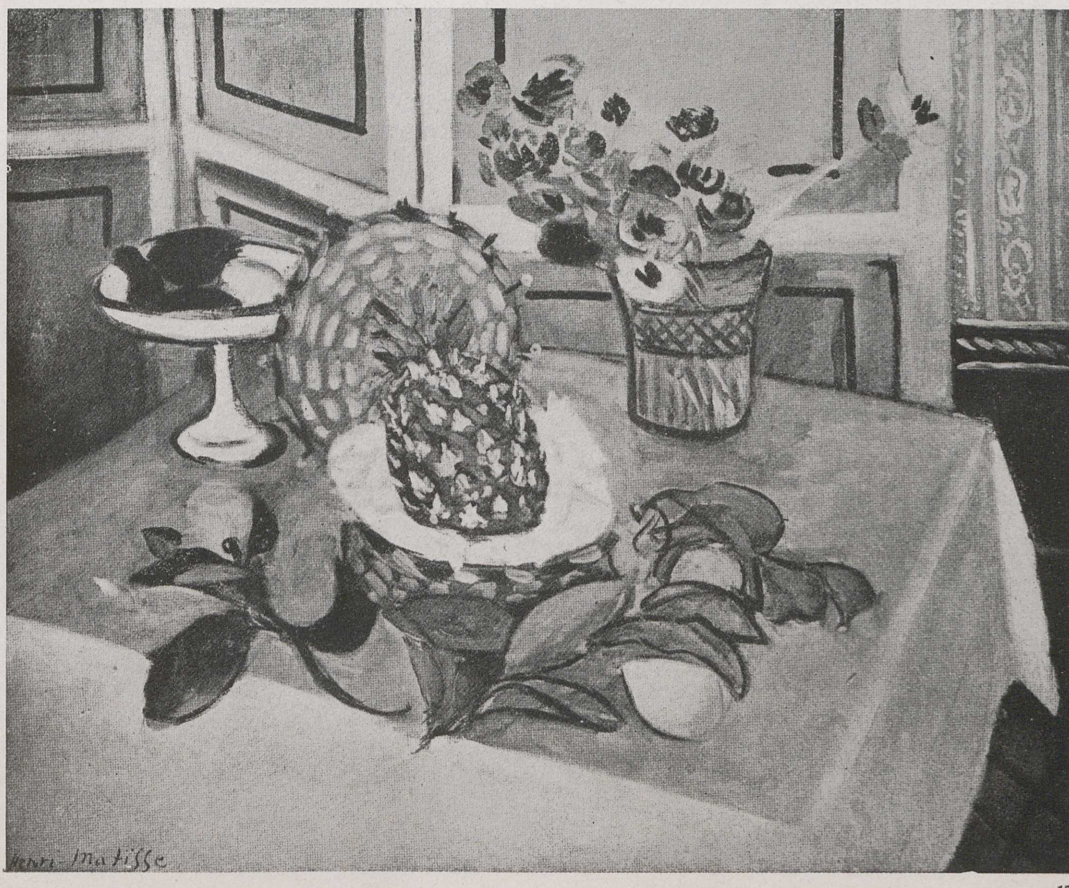
現代のエコール・ド・パリに断然頭角を現してゐる老大家に忘れることの出來ないアンリ・マテスがゐる。マティスは一八六九年の十二月三十一日にシァトオ（デパルトマン・デュ・ノルド）に生れてゐる。彼は美術學校に入り、グスタブ・モロオの教室に學んだが、後に現代の多くの繪家と共にアトリヱ・キュリヱールで仕事をした。彼は一八九六年にラ・ナシオナル・デ・ボザァに出品した。この當時はまだ印象主義の繪を描いてゐた。

二十世紀の初頭フォーヴィスムの闘將として、新しい生涯に入り、モロッコ旅行によつて驚くべき傑作を殘すことが出來た。歐洲大戰以來、彼は靜かな畫生活に入つてゐる。現在夏はパリ郊外のクラマアルに住み、冬はニイスに住んで、デリカな美しい繪を描きつづけてゐる。現代の繪畫史上マティス程、豊かなまた優れた畫才を示した畫家は、實に稀れであると言ふことが出來るだらう。彼の感化はひとりパリ畫壇だけではなく、世界の畫壇に大きい反映を投げかけてゐる。



裸婦　アンリ・マチス作





上圖・オランヂュのコツプ・アンリ・マチス作（一九一六）
下圖・アナナスとガラス壺・アンリ・マチス作（一九二五）

4

Andre Derain

現代エコール・ド・パリの重鎭として名聲をはせてゐるアンドレ・ドランは一八八〇年六月十七日にシアトオ（デパルトマン・デュ・セエヌ・エ・オアズ）に生れてゐる。彼は殆ど獨學で繪を研究した。

一時ヴラマンク等と、アトリエ・キァリエールに學んだことがある。二十世紀の初頭、フォーヴィスムの運動に參加して、ヴァン・ゴークの感化から、セザンヌの研究を初め、イタリアン・プリミチィフを研究し、あらゆる古典の中から繪畫的な本質を探し求めてゐる。

ドランの藝術には、新鮮な感覺と共に、典雅な畫韻を持つてゐるところに特色がある。歐洲大戰に出たが、一九一八年に入つて、戰線に出たが、一九一八年休戰と共に再び畫筆を持つやうになつた。現在パリに住つて、雅味のある作畫を續けてゐる。彼はピカソのやうに漸新な仕事に突入はしない。然し彼は靜かに繪畫の永遠性を探求し、古典の中から現代的な新しさを發見することを忘れない。そこにドラン的な特色がある。



裸婦　アンドレ・ドラン作



アンドレ・ドラン作・静物



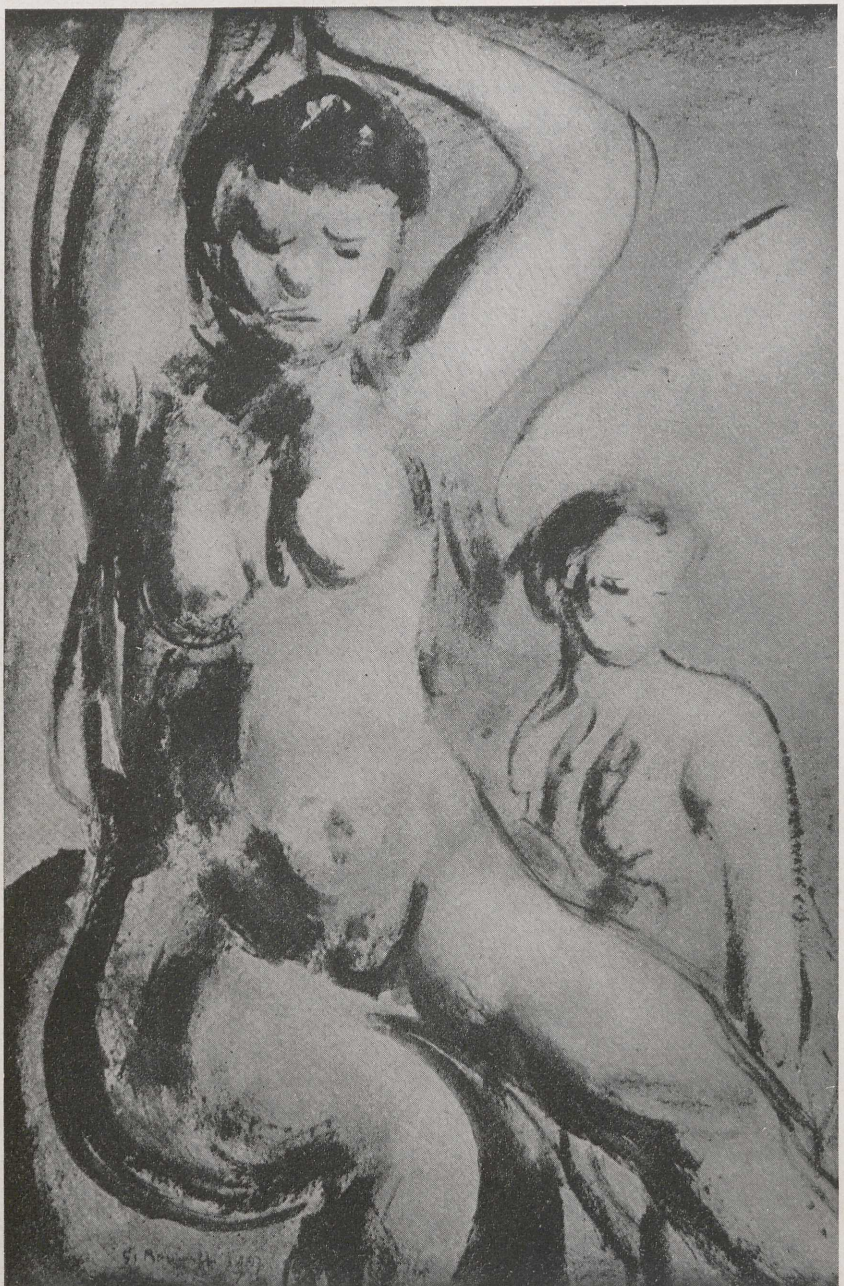
アンドレ・ドラン作・風景

5

Georges Rouault

ヂョルヂュ・ルオルはエコール・ド・パリの持つ最も特色ある畫家と言へる。彼は一八七一年五月二十七日に、パリ女を母にブルトン生れの父をもつて、パリに生れ出た。彼も生活の苦しみを受けて、硝子畫工の生活から出發した。その後美術學校に入つて、ギュスタアヴ・モロオの教室に學んだ。一八九四年に彼の傑作「幼兒キリスト」を卒業製作に出して、シュナアヴァル賞を得た。

ルオルはその驚くべき獨自な畫境を開拓することに成功した。彼のその驚歎すべき作品をもつて、初めて個展が開催された時に、世界の人々はその出現に膽をつぶしただらう。彼は初終一貫してフォーヴィスムの精神に生きてゐる畫家と言へるだらう。彼の感覺は冷靜であり、その背後に理智的な冷たさと言ふよりも、物を冷笑する冷たさが潜んでゐる。初期の作品にも鋭い强烈さが見出されるが、最近の作品には非常な深さが加へてゐるやうに思はれる。ルオルは實にエコール・ド・パリの驚くべき存在であると言へるだらう。



ヂヨルヂユ・ルオル作 (1907)　裸婦習作



上圖・ヂョルヂュ・ルオル作・農　夫　達（一九一〇）
下圖・ヂョルヂュ・ルオル作・道　　　化（一九〇七）



6

Maurice de Vlaminck

モリス・ド・ヴラマンクはドランと共に、エコール・ド・パリの一つの異色ある存在と言はねばならない。彼は一八七六年四月四日に、パリのアレ街で生れてゐる。彼の父親はフランマン人であつたと言はれてゐる。彼もドランのやうに獨學で繪を研究し、一九〇四五年頃からサロン・ドトオヌやマンデパンダンに出品し初めた。私は丁度フォヴィスムの運動の興つた時代で、彼も亦この運動に參加して活動をつづけてゐた。

　初めはヴァン・ゴーグの研究、次にセザンヌ、ネグール彫刻、と言ふやうに變化して行つた。一九〇七年にはヴォラアルの畫廊で、一九一七年にはデュレで、一九二〇年にはベルネエム・ヂュンで個展を試みた。彼はドランと同じやうに、歐洲大戰に參加したが、休戰と共に無事に歸還することが出來た。彼の藝術は實在感を强調した一つの特異な樣式を持つてゐる。その單純化した强い效果は、興奮したパトスを表現するのに最も特色があると言へるだらう。



モリス・ド・ヴラマンク作　人物 (1923)





上圖・モリス・ド・ヴラマンク作・風景
下圖・モリス・ド・ヴラマンク作・静物（一九二四）

7

Raoul Dufy

最近エコール・ド・パリの大家達の中で、著しい活動を見せてゐるのは恐らくラウール・デュフィであるだらう。デュフィは一八七七年六月三日にアヴルで生れてゐる。ラ・ヴィラ・メディシで繪を初めたが、ボンヂァンのところで自然に繪を描くことを學んだと言はれてゐる。彼は非常に優れた詩的天分を持つた畫家で、アポリネエルの〈動物詩集〉に挿繪を描いたが、その他壁紙の圖案もやれば、裝飾圖や布地の圖案を初めとして、陶器や家具にまで特異な才能を示してゐる。

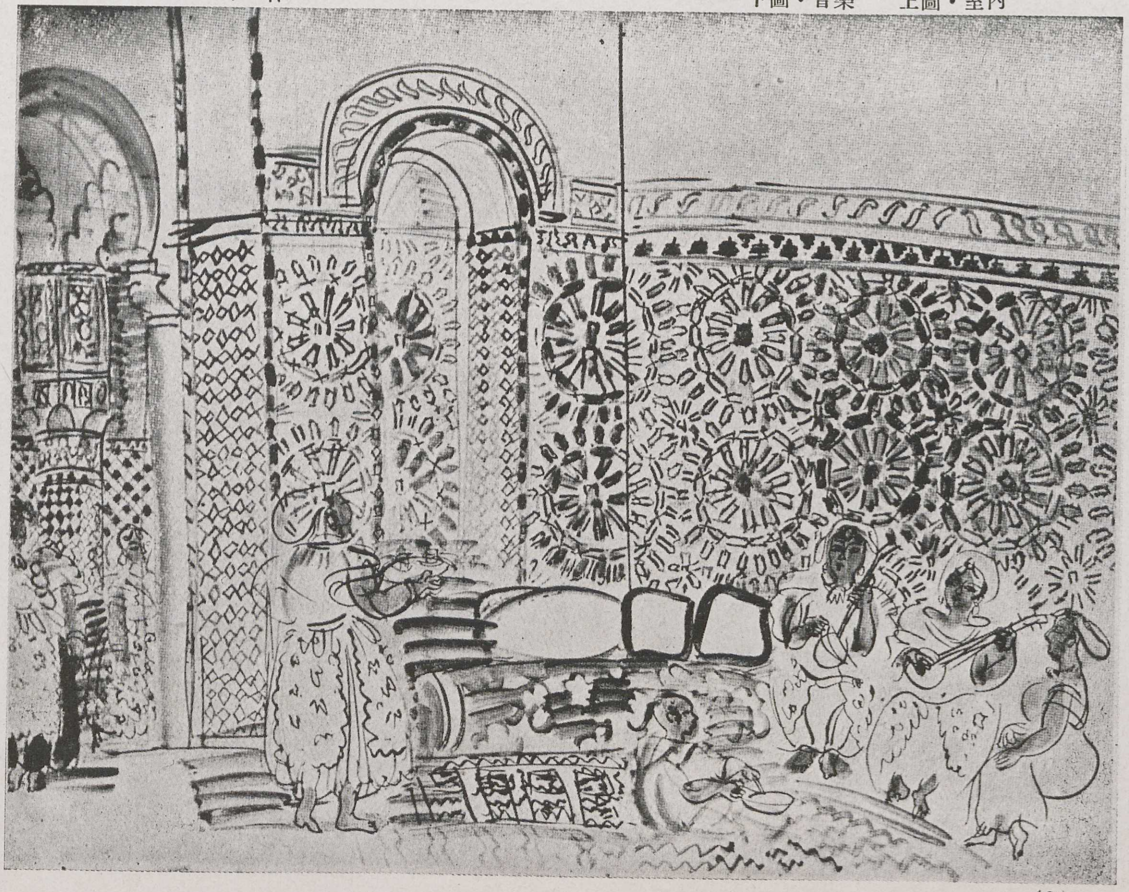
デュフィは初めフォーヴィスムの運動に參加したが、彼は自分獨自の畫境を開いて今日の位置を作つてゐる。その表現の銳敏で新鮮なこと、單純でゐてシックな、巧妙でゐて深さと鋭さのある點で、彼はエコール・ド・パリに特異な位置を占めてゐる。彼の名を高めた作品は、シシリイの廢趾を描いた諸作であると言ふことが出來る。畫面にもられた線條や色彩の分布、これを統一するシックな調子は、デコラティヴであるが一つの純粹な繪畫として構成してゐるところに特異さがあると言へる。



立てる裸婦　ラウル・デュフィ作



デュフィ作　　　　下圖・音樂　上圖・室內



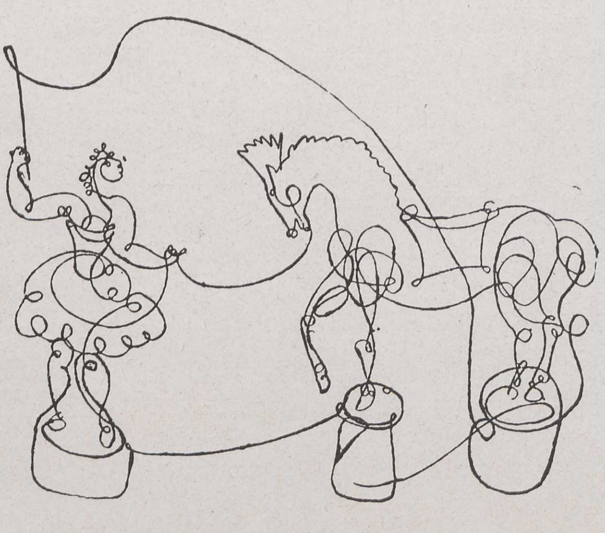
明治時代の洋畫（2）

森口多里

黒田清輝の遺作の《野邊》（美術研究所藏）は百號程度の大作で、綠の野邊に集つてゐる三人の裸女を描き、草原の柔かい綠色と裸女の淡紅色の肌とのコントラストをねらつたもので、一見してコランとの類似を思はせる。そしてこの作には前記三作に見る如き、強い筆觸と鋭敏な外光把握とから來る、如何にも西歐人臭い效果が無くなつて、寧ろ芳醇な情趣本位になつてゐる。そして日本に歸つてからの彼の作風は大體この傾向であつたやうに思はれる。

こゝに陳列されてゐる《春の名殘》（三菱造船株式會社藏）及び小品の《新綠》（大給近清氏藏）も情趣本位の自然描寫である。《春の名殘》は十二號程度の油繪で、1908 と署されてゐるから明治四十一年の作である。花が過ぎて白い冠毛だけになつたタンポポのそこここに生えてゐる綠の野の一角を切り取つた構圖で、外光本位の自然描寫の技法を情趣本位の自然觀照に適應せしめて成功した代表的作品であると云つてよい。當時の日本人はこれによつて自然を享樂する一の淸新な方式を鼓吹されたにちがひない。それと共に私共は、滯歐中の前記三作の作風とこれとの相違の著しいのに驚かざるを得ない。前者の活潑な强さを失つたが、その代りに溫雅なリリスムを作者は持つことになつたのである。そして黒田清輝も結局日本人であつたことを思はせるのである。

コランの畫境そのものが元來日本人好きのする情趣的なものである。その感化が黒田の本來の〈日本人〉を發展せしめて、いかにも日本人らしいリリスムを發揮せしめたのである。黒田清輝の藝術こそは、外光派の感覺的洗禮を經た日本人の詩情の最初の表はれであつたと云つてよい。黒田以前の洋畫は、ともすれば功利主義的な寫實に囚はれ勝ちであつたが、黒田によつてそれから自由にされて明るいリリスムの世界に解放されたのである。しかも極めて平凡な自然の一小斷片にもリリスムを把握し得ることを實際に示して、自然觀照の上に新しい心境を招いてくれたのである。（完）



ピカソ論（2）

——ラモン・ゴメス・デ・ラ・セルナによる——

須田國太郎

立體主義は印象主義について明白なる運動として顯はれて來た。印象主義も立體主義も共に智力の勝利者である事は同一であるが、印象主義が、光學的な瞬時的色彩を表現せんとするに對して、立體主義は、智能力に訴へられた、實體そのもの表現である。印象主義が外界現象を重視するのに立體主義は智力の繪畫を要求してゐる。ピカソはある印象派の作品を評して〈この繪には、雨あり、樹あり、家あり、繪畫に至らざるものは皆有り〉と、所謂感じたまま見た儘を遠近法に從つて表現することは立體派の滿足するものではない。ブラックは〈感じたるものは形を不定にする。エスプリのみ形を與ふ〉と、實に印象派は我々の眼を教育したが立體派は我々のエスプリを教育したのである。表面的なる變化を重んずることは永久的決定的なるものを失ひがちである。立體主義は、浮動を恐れる、感覺知覺主義に反對する、換言すれば感覺によらざる眞の形の世界を表現せんとするのである。故に又立體派は個々の形のみならず所謂本來色、ローカルカラーを救濟し得たのである。

このローカルカラーは印象派では瞬時的光線を重んずる爲犠牲となつてゐたものであつた。不變な形に對する不變な色彩を立體派ではマテリアと稱んでゐる、外形が光線の

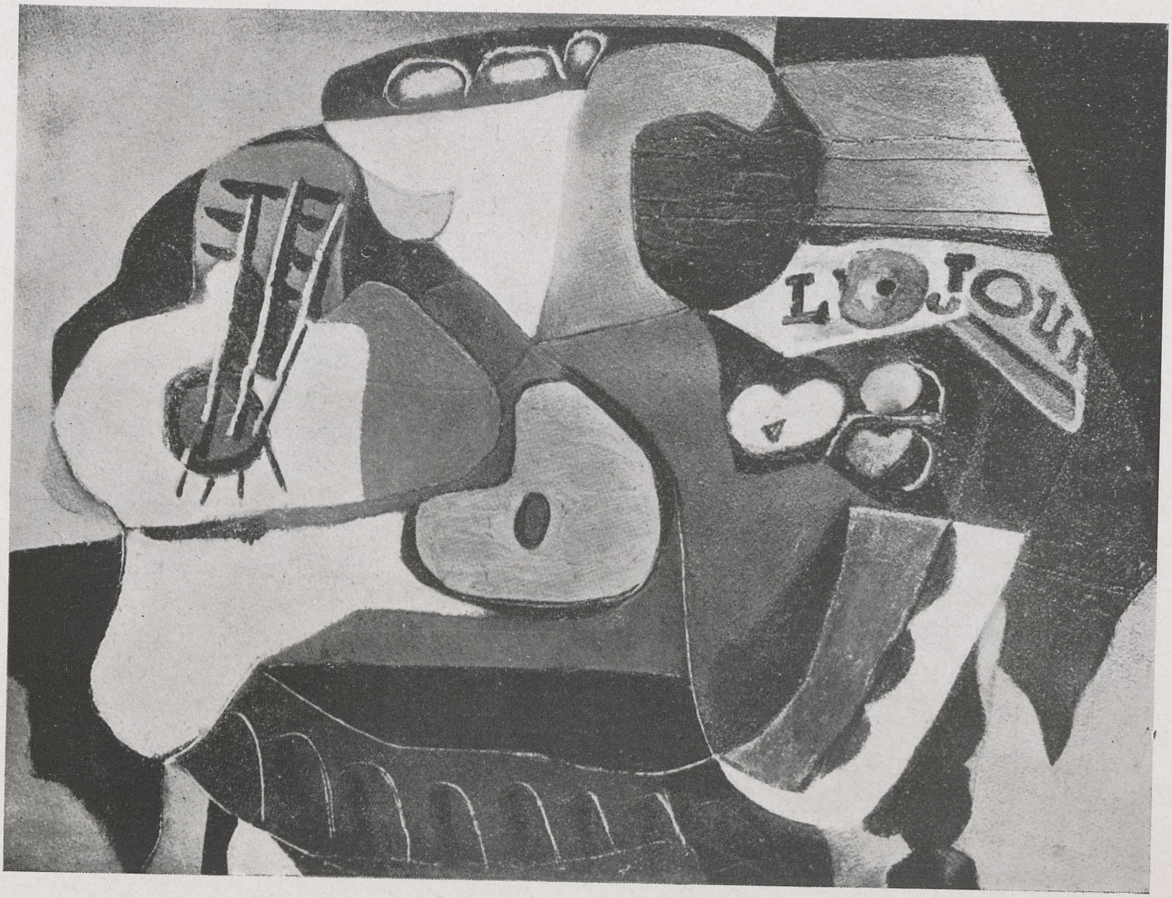


ピカソ作　室内

裡に見られるやうに、このマテリアは思考力の中に在る。
印象派の誤謬は、このマテリアの不變なる地位を忘れて、その瞬時的虚影のみを追つてゐたのにある。立體主義は智力の藝術であるが、その各要素も亦智識に依つて得られたものである。ピカソは云ふ〈余は對象物を自己の考へ通りにする決して見たまゝには取扱はない〉智の眞は、眼に訴へる外的眞よりも遙に確實なるものである事を忘れてはならない。此立體派の發見した偉大なる新美學は、ピカソの美術がこれを最もよく證明してゐる。ピカソは或る日云ふ。もしある畫家が一の卓をかくのに一番必要なのは何かと質問したとするならば、自分はこうも答へたであらふ、先づそれを實測せよと、兎に角ピカソにあつては立體主義も西班牙的傳説を持つことを拒まれなかつた。ある人は繪畫の兩極は即ち一つは西班牙的なるものである。他の極は東洋的なるものであると云つた。前者は畫家の執着であり、後者は裝飾への遁逃である。前者は常に建設で後者は組立に終つてゐる。又西班牙繪畫程、空所を重んずるものは無い、伊太利ルネサンスは裝飾への遁走となつたが、佛蘭西ルネサンスの創立者であるピカソはこの西班牙的反影を以て空所の遠近法に非常な重點を與へた。公衆はピカソを遊戲、弄



パブロ•ピカソ作 (1901)　アルルカン



パブロ・ピカソ(1926)　　靜物

戯としか見ないが然しかれは決して一つの理念を離れた事はなかつたのだ、彼が我は卽藝術也と呼號し得たのはこの意味からである。彼の大膽なる破壞は我々をして二十世紀間の文化を負ふまゝ野生のものたらしめたのである。彼は云ふ、〈藝術は發展せず、只進行す〉〈街で時計を拾ふは大した手柄でない、問題はそれに出喰はすか否かに在る〉と、彼も正に永遠の脫黨者である。最も珍らしい。クラウンの持つ樂器は彈ずるが、遂にオルガンを奏でやうとはしなかつた。

一九〇九年は、偉大なる年記であつた。ピカソは夏は西班牙に過したが、ブラックの肖像をかいた事は劃期的の出來事であつた。灰色と栗色とがセメントと煉瓦を作る新しき窗の中にマンドリン彈きが浮彫される、分解されたるヴイオリン等、これが當時彼の靜物のモメントである。

一九一一――一九一二　圖式されたものゝ上に旣に識られたるものを實物を以て貼付する傾向を生じた。油布、ヤスリ紙、ゴム、壁紙、砂、新聞等を用ゐた。靜物は甲冑を帶した、卓の臺、ね床の本目は、摸造職人のやる櫛を使つて其效果を露骨に出した。

一九一三、ピカソの立體主義はその頂點に達した、最樂天的で勇敢な時代である。

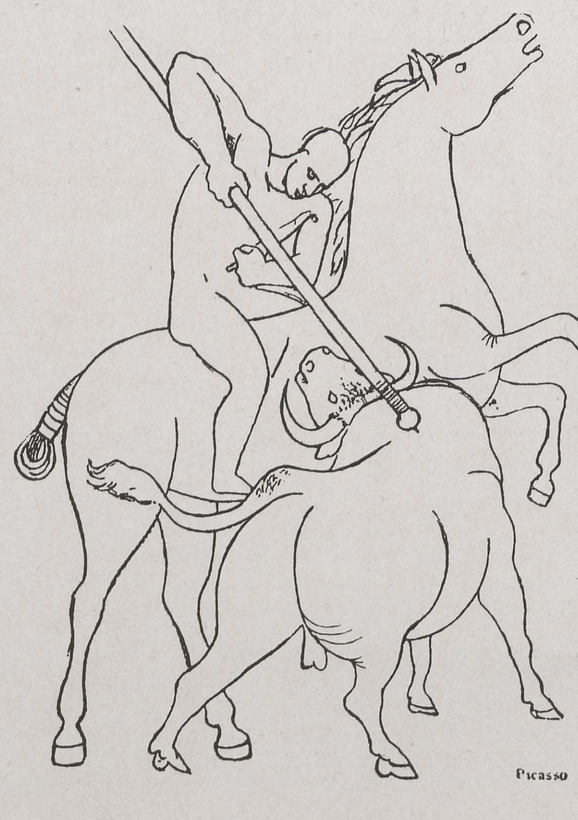
一九一四、世界大戰の戰禍が訪れた立體派にも忽ち混沌時代を現出した。猶太の世界主義の影響はあらはれた、ブラックは戰線に出て未來の他の幻想を抱えて歸れば、ピカソも立體主義に遠ざか

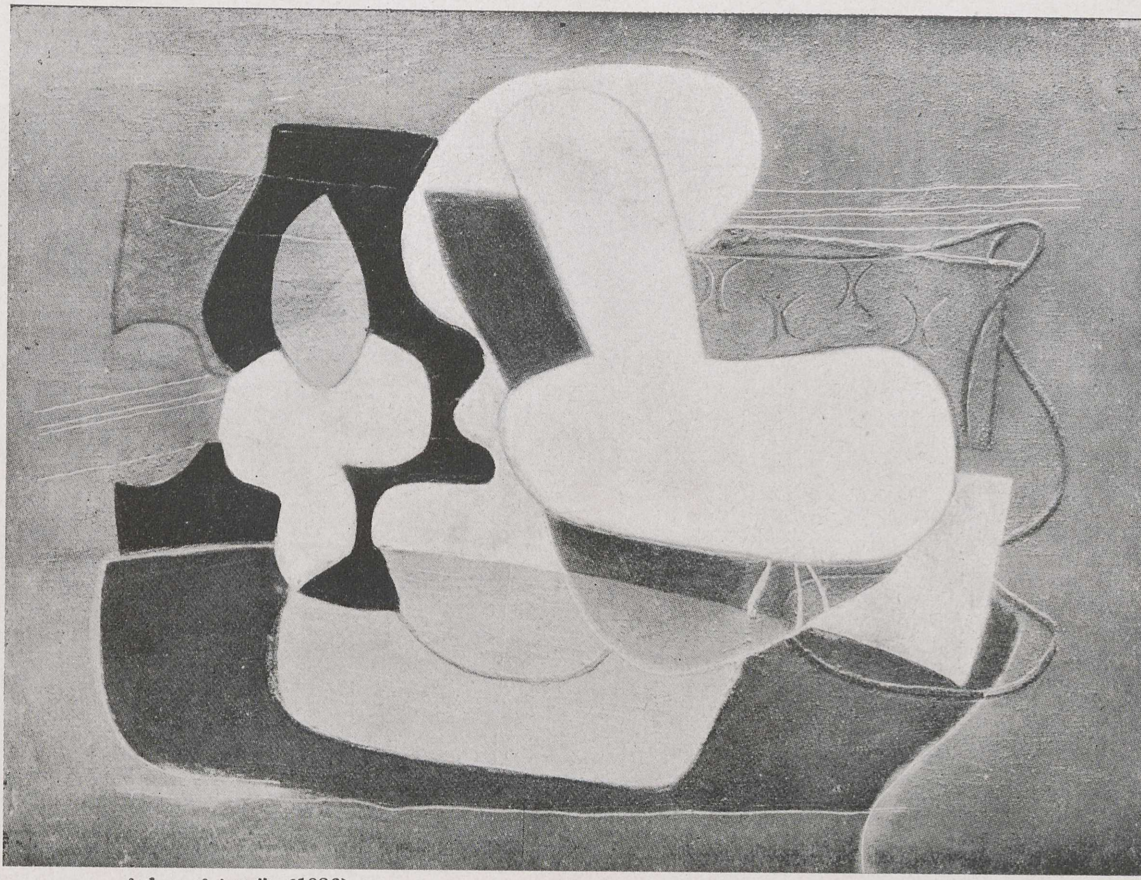
るやうになつた。

一九一五、アングル風の肖像畫を描き出し凡てを自然に投じて、新たなる孤獨の途を歩み出した。

一九一六には彼は巴里のヴィクトル・ユーゴー街の小さな邸に住んでゐた。記者が彼に會つたのはこゝが始めてゞある。彼の風貌は技師型だ、新しい馬車を動かせやうとする鉸の組立ての奇蹟をやるべく工場の戸口に立つてゐる技師を想はせる。彼は腕まくりして戸口に立つてゐた。繪を走らせる、速力の凡の形と要素は彼の手のうちにある。彼は死物をも急がせるモウターを動かす技師である。彼の筆は螺旋粄きか、電氣仕懸けの穿孔器である、彼は四角な低い角力取式にがつちりした西班人の人相を有して居るが磊落の容貌のうちに一瞬の鋭きひらめきを見ることがある。黒褐色の大きな髮が自立と反抗とを示してゐる　あのチヤプリンの先軀者伊太利の道化トリピオに似てゐる。ピカソは吠える犬を制しつゝ家の内部を案内した先づ食堂に入る。壁には彼の過去の繪がかけられてゐた、卓上の蠟石風の果物盛りは、古代の噴水盤を想ひ出させるものがある。彼の幼時食堂で見たものに違ひない、これは西班牙からもつて行つたものだ、恐らく馬德里のレティロの製陶所製のものだらう、食堂を去つて畫室に昇る階段の角に彫刻の大きな十字架の基督が居て驚いた。上の部屋部屋の壁際に張りぬきの偶像がごろごろしてゐるし壁面にも張りもの作工が懸つてゐた。彼はいろいろ彼の繪を……ロザンベールの畫廊にならんでゐるやうではなしに、恰も訪問客に見られるのを避けるかの如く、舞踏室の隅にぶら下つてゐる假面のやうに置かれた……を見せて呉れた。次いで又、カフエ・ロトンドに彼と會つた、こゝは巴里の馬車屋が石膏の白い煙管をくわへて一杯飲みに來るところだ。赤毛のアミーをつれた呑んだくれのモヂリアーニ、獰猛なオルチスなどがゐる。ピカソは山高帽で、落付いた場所を探して談笑するのみである。あすこへ行くのは只無愛想を云はれない爲めである事は明白だつた。

戰爭中はあらゆる樣式の創作をやつたが皆ローザムペールの穴藏にしまわれた、ローザムベールは戰爭後の明るい時代の壁はピカソの畫に非らずんば飾り得ない事を信じ期待してゐたのだ。丁度この暗い時代が終つた或る日、コックトーが、ピカソのよく行くボヘミアのカフエへたどりついた、恰も新生涯の序幕を告げる天使のやうに―― コクトーは彼を、ロシヤの、ディアギレフの舞踏團へ結合せしめやうと云ふのである。ピカソはこの舞踏團が新時代のシルクであり得ることを了解してゐたので、彼等と巡業の旅に上つた。つまりピカソは露西亞舞踊の歐洲に於ける最初の踊手であつたのだ。この擧行につきその舞臺裝飾の改良の必要を知つた彼は音樂家サティと共に祝杯を擧げる時が來た。彼はこの舞踊團の新作、パラードの始演に就いて馬德里へやつて來た。記者はこの世界の勝利者を過去





パブロ・ピカソ作 (1926)　　　靜物

の時代の新しきもの丶唯一の保存場所である。カフエ・ポンボに招じて彼の舊知と共に晩餐を共にし得たのである。ピカソは感激してスペイン語で絶えず話しかけてゐたあだかも成功した出稼印度人が故郷へ歸つたときのやうである。寫眞を撮るときは床に坐したりした。其翌日はもう彼は巴里へ去つてゐたそして、露西亞踊のアルハムブラの夜を、續けてゐたのである。あ丶云つた舞姫達と一座してゐた事は遂にそのうちの一番美はしい連中の一人との結婚にまで進んだ、ダリュー街のあるロシヤ教會で、コクトー、アポリネエル、マックス・ジャコブ等の立會の下に式は擧げられたのである。この時代は最も陽氣に幸福に過された、よく避暑地へ出かけたものである。一九一八の夏にはビァリッツに翌年はサンラフエルに避暑した一九二〇には、廣々とした海濱を背景に希臘羅馬時代の古典的情趣を展開し出した、又非常な傍若無人振りを以て巨大な手足をもつた女人像をかき始めたのもこの時期である。これは聊かも反動的なるものをもつてゐない。ミケランヂェロの少しの感化をも有たずに作り出した女體の偉大さよ、彼女等にはレアリテが不足してゐるのではなくてむしろこれを增してゐるのである。幻想の偉大なる化石である。この地球に住む人であると同時に月の世界の人でもあるのである。サン・ジヤン・レ・パンに避暑中は、海水着の新しき女達をかいてゐる彼の畫に家庭的な生活があらはれ出した彼はもう息子をまふけてゐたのである。一九二一—二二もディナルに在つたが、同じ傾向が續いて行つた。一九二三、息子同じくパブロ・ピカソとよぶ、アルレキニスモ、で肖像を取る、巴里ではコクロヴア孃卽ちピカソ夫人がサロン・ピカソを主宰してゐた。一九二四—二五、にはこれまで見のこした

（一三四頁へ續く）

アスランの風貌

——藝術家の風貌集（6）——

伊藤　廉

水曜日だつた。アスランをたづねてみやうと、リュ・ド・ボァ・ド・ブウローニュ、四五の彼の畫室へいつてみた。日本をたつとき、山下先生から紹介狀として、あの、先生がいつも年賀狀にさへつかつてゐられる、例の小さな形の名刺に、この若き私の友だちを紹介すると書いてもらつたのを持つてゐたので、かねて、そのときのために用意しておいた贈物、あまり上等品ではない九谷燒の茶碗をかゝえて——呼鈴をおしたら、すぐマダムが出てきた。マダムは私に、アスランは仕事をしてゐる。金曜日の午後を約束しませうといつた。茶碗をおいて、またくると云つてかへつた。



畫室に於けるアスラン

約束の金曜日に、たづねたときは、アスランは、二階からよろこばしそうに、手をひろげておりてきて、すぐ二階の部屋へとほした。先日の茶碗が、部屋のまん中の卓子の上に、十二箇ならべてある。しまつた。もつと何かしつかりしたものをやればよかつたと思つた。恐縮した。

アスランはこつちへ來いといふ。部屋の中にあるものを説明するためだ。古扇面のはりまぜの衝立の前で、これは梅原がくれたのだといつた。（アスラン氏よ、あの茶碗を、伊藤がくれたんだと、いつ



アンリ・マチス作　人物

ては下さるな）

三階の彼の畫室へ上つて、彼の作品を見た。百號大の畫布に、三人の女の未完成の作品以外には、少しばかりの裏がへしにしておいてある畫布があるだけだ。繩ばりの椅子に腰掛けて、雜談してゐた。だいたい旅行の話ばかりだつた。近日、彼はブルタニュへ、彼の所有する自動車で、遊びにゆくので、ブルタニュのことが、話題だつた。彼は一處に繪具箱をもつてゆかないかと、しきりにすゝめてくれた。

繪の話では、アスランのやうな人は、超現實派の作品を、どう考へてゐるかしらと思つて、どう思ふかときいたとき、どんな傾向だつて、美しかつたらいゝではないかと答へたのを、おぼえてゐるだけだ。

子供が遊びにきて、みんなでさわいでゐた。かへるとき、カルトンを持つてきて、木炭の素描を見せた。どれがいゝかといふ。その中の一枚に、子供が字をかいてゐるところがあつた。これはきみかと、子供にきいたら、そうだといふ。アスランはそれをあげやうといつて、伊藤廉君のために、アスランとかいてくれた。まだある。ルネジャンがかいたアスラン評傳と、彼が挿畫をかいてゐる、フランシス・カルコの小說 Rien qu'une femme と二册、署名して、もつていつてくれといふ。これは何といふ、いゝ紀念だ、ありがたうございました。私はこの二册の本と、素描をかゝへて、夕暮のブウローニュの森の中を、いゝ氣持で歩んだ。フランスのゑかきの家庭の中で、はなはだ親しく遊んでゐた幾時間に、また、彼が私に與へてくれたいろいろな親切に對して、滿足しながら。

Les Expositions

二科會・第二十回展（府美術館）

外山卯三郎

二科會はもう二十年の歴史をもつやうになつた。今年はその二十年を回顧する意味で、回顧陳列が一室もうけられてゐる。それは現代の日本が常設美術館をもたない意味で、度々企てられる必要がある。今私達はこの作品を見て、ある感慨を感じさせられる。現代の洋畫が、この二十年の間にどれだけ進歩したか、私達はただ默つてこの一室を歩けば諒解されるだらう。私達はこの回顧談を別として、今年の仕事を見ることにしたい。

第一室。先づ第一に眼につくのは松井正氏の「夏の日」と「瓦焼風景」である。前者は緑によつて、後者は褐色によつてまとめられてゐる。前者の素朴な畫面は非常に良いもので、後者の構圖はまた面白い。これだけ腕と天分のある畫家は注目されねばならない。木下義謙氏のコルネリュスの「アポカリプセの騎手」を思はせるやうな大作は失敗である。「肖像」は無難であるが、藝術的な迫力に缺けてゐる。高岡德太郎氏はドラン風の人物と花を出してゐる。「花」も良いが、「裸」も面白い。雅味のあるかうした作風から、君獨自の藝術の築き上げられることを望みたい。

田口省吾氏の三點の中で、「牛肉屋」が一番面白い。然しそれを取扱ふ態度が、全くアカデミックであり、畫面に流動がなくセックである。棟方寅雄氏の「建物」等も見方は面白いが、實在感の表現が缺けてゐる。田邊三重松氏の「駒ヶ岳」は面白い。

第二室。田中忠雄氏の數點の特別出品は、日本流のプロ繪の傾向をもつ黒い繪で、どうも好意がもてない。柏原覺太郎氏の數點の中で、キスリングを思はせるやうな「紅衣婦人」等、面白さはあるが根本的な繪畫的解決をしてゐるかは問題である。竹内滿佐子氏の「コスコスチューム・ブルー」等女流作家として注目される。

第三室。伊庭傳治郎氏の風景二點は、共に緑の繪であるが、深さが缺けて病的である。黒田重太郎氏の「華果靜物」はまだ良いが、風景二點はセックで病的な感じが深い。栗原信氏の三點の中で岩のある風景が、最も良いだらう。この作家はマチエールに面白さがあるが、描寫がまだ外形的であるのは惜しい。

第五室。藤田勝太郎氏の「正午の海」と言ふエルンストを思はせる風景がある。物を見る角度は良いが、もつと畫面のヴアラアルを考へてほしい。

安井曾太郎氏の三點は、共に各特色を持つてゐる。「奥入瀬の溪流」は緑の美しい色彩のアルモニイを見せてゐるが、畫面が説明的に陷つてゐるやうに思はれる。「風吹く湖畔」は構圖も色彩の變化も成功してゐるだらう。「モデル」も前年の作よりは全體の調子が良いだらう。然し今年の安井氏の作を見て感じたことは、安井氏の藝術が洗錬されて次第に美しさを加へ、進境のさへを見せてはくれるが、何か深さと強さと言ふやうなものが、缺けて來たやうに思はれる。つまりもつと素朴な藝術が望ましい。今年の作を見て繪畫はあるが藝術が缺けてゐると言ふやうな憾をおぼえた。これは私にだけ感じられたことだらうか？

坂宗一氏の「多摩川」等も、物を見る角度は面白いが、もつとレアリゼすることを學ばれたい。鍋井克之氏の三點は共に旅役者と言ふやうな陰慘な感じがする。日本趣味をやるのも良いが、もつとすつきりした仕事が見たい。藝術と言ふものは、もつと清く高いものだと信じてゐる。清水刀根氏の三點も、これと言ふ特色は見出せないが、「綠蔭山亭」が最も面白い構圖をもつてゐる。錦義一郎氏はもつと造形的になつてほしい。流動性のある混沌とした繪もあるが、その場合にはやはり光が問題となつてゐて、必ずプラステイクの問題は忘れてゐない筈である。

第六室。硲伊之助氏の「金魚」と言ふ百號の大作は、無難にまとめられてゐる。然し總てが説明的であり、物の描寫が外形的であるのは惜しい。もつと畫面を單純化して、表現的な態度をとられたら、もつと繪畫的効果が上るだらう。倉田恒雄氏の二點の中で「郊外風景」の方が面白い。田坂乾氏の「水邊婦女」

と言ふフオーヴ時代のマチスを思はせるやうな繪、隣に山田榮二氏の「月見草」と言ふシアガール風の繪が並んでゐる。孰れもここから獨自の畫境を開拓してほしい。鈴木信太郎氏の三點も昨年と大同小異と言ふ作である。

曾宮一念氏は病中と聞いてゐるが、三點も出て俳味のある畫面は好ましい。然し幾分退嬰的であり趣味的になつて來たことも感じられる。古家新氏の「海女の夜」はモティフの面白い見方をしてゐるが、たそがれに物を探すやうな黒い畫面は感心しない。

第九室。シアガル風の繪を描いてゐた峰岸義一氏は、日本式シュールレアリストとなつて現れた。「savon の過去」と言ふ物語が、モンタアヂュ風の方法で畫面に現れさてゐる。ドイツではツィト ロ エンが寫眞をはり合せて、こんな繪を作つてゐるが、峰岸氏はそれを一つ一つ描いてゐる。古賀春江氏は重病と聞くが、今年の作は「サーカス景」を除いて全くマンネリスムである。阿部金剛氏も亦マンネリスムを脱し得ない。伊藤久三郎氏は面白い仕事を見せてゐる。春の作から見て、モティフが幾分繪畫化されて來たのは進境である。「流れの部分」は色彩的にも面白い。鷹山宇一氏の版畫は特色ある存在である。始終一貫して自分の仕事をしてゐる態度は注目すべきである。

藤井勇氏はピカソ風に轉回したが、まだ畫面のフォルマシオンの研究に缺けてゐる。三木弘氏の「帽子」はスウヴェルヴイの人物を思はせるが、畫面の構成を研究しなほさなければならない。

第十室。山下新太郎氏の「立秋」と言ふ美しい作がある、この室の水彩畫の中に齋藤大氏の「柏崎」と言ふ良い風景がある。小さい靜かなこの水彩畫は、恐らくあまり人の眼にとまらないかも知れないが、中々愛好すべき雅味のある作である。

第十一室。島崎鷄二氏の三點は、色彩のアルモニイに無理があり、畫面がセックである。もつとマチエールを研究されたい。大石俊彦氏の「リンガの庭」と言ふデュフイ風の風景があり、藤田總兵氏の「風景」も特色がある。

伊藤繼郎氏は特異な風格をもつてゐるが、畫面に無理をするために雅味がき弱になつてゐる。大きい畫面を求めるよりも良い繪を描くことの方が望ましい。展覽會野心よりも、もつと藝術的な野心をもたれることを切に祈つてやまない。小出卓二氏の三點の中で「繩と綱」が最も優れてゐる。然しもつと物質感の表現が出來て、畫面が繪畫的に單純化すればもつと良いだらう。

第十二室。宮本三郎氏のテエマ的な繪畫が三點出てゐるが、その中で「乘客」が一番成巧してゐる。その室には酒井亮吉氏の「茂作の家族」と「早春」と言ふ小說の挿繪のやうなテエマ繪畫がある。酒井氏の仕事は日本臭の強い土臭いもので、技巧はアカデミックである。宮本氏のは都會的な生活、酒井氏のは田舍的な生活を取扱つてゐるが、それを取扱ふ作畫的な態度が異つてゐる。宮本氏の方が繪畫的であり藝術的である。酒井氏の素朴さはとるが、表現が藝術的であつてほしい。

第十三室。山田直一郎氏はもう十年程、始終一貫した畫風で「裸婦」を描いてゐる。長谷川三郎氏の「泳ぎ」はユーモラスな想着であるが、表現にもう一研究がほしいと思ふ。長谷川利行氏の「風景」は良い。この鋭い感覺はやはり稀なものだ。野間仁根氏のルソオの「眠れるアラビア人」を思はせる「睡れる旅人」。田村孝之介氏の三點の中で「女と金魚」が最もまとまつてゐる。これで實在感が表現出來て、色彩のアルモニイが十分であればいいのだが。

向井潤吉氏の三點の中で先づ「七月の田園」をとるべきだらう。面白い風景ではあるが、畫面が平面的でヴアラアルに缺けてゐるのは惜しい。高崎剛氏の漆繪は特色があつたが、物故したことは悲しい。この數點の中で「銀界」が最も面白いモティフである。ダアルスコークを思はせるやうな山路眞護氏の「ノアジルグロンの思ひ出」、デュフイ風の瀧川太郎氏の波、並河弘氏の「マドモアガルド」等それ程物珍らしくも思はれない。齋田喬氏のフレスコ繪を思はせる「二人」等アマツール的なところに面白さがある。伊谷賢藏氏の「女とグラヂオラス」が良い。

第十四室。森繁氏の「丘」はスゴレザツク風の良い繪である。藤井二郎氏はデュフイ風から中川紀元の二世のやうな傾向に來た。これは進境か日本化か一考を用するだらう。中谷輝道氏の赤い裸女もマンネリスムである。尾澤勝郎氏の「窓際の女」はキスリング風であるが、構圖のとり方が面白い。島あなひ氏の「トルソと母子像」は愛すべき作品である。

Bibliographie

自然美と其驚異

（ジョン・ラバック原著・板倉勝忠氏譯）

本書は John Lubbuck, The Beauties of Nature and the Wonders of the World we live in. 1892 を譯出したものである。原著者は有名な銀行家であり、また自然科學者として知られてゐる。本書も一種の自然科學書と見られるが、その中に自然美の問題が取扱はれてゐる點で、私達に興味を感じさせる。從つて本書は十六章にわたつて、動物の生活、植物の生活、森林と原野、山岳、水、河と湖、海、天と言ふやうな問題を論じてゐるが、私達に最も興味を持たせたのは、その序論に外ならない。

詩人や文學者や畫家の取扱つてゐる自然美の禮賛を、豐富に引用して自分の自然論または風景論と言ふやうなものを論じてゐる。然しその論述そのものは、決して問題的でもなくまた美事的でもない。ただ各所に見出される自然美の忠實な記述であると言へるでらう。然し私達の興味を呼び起すことは、美學者シアルル・ラロオ等が「非美的なもの」として除外してゐる「自然美」に、ある特殊な意味を見出すからである。最近私は特に自然美と言ふことを、新しい意味で考へて見たい氣持を持つてゐる。本書はさうした意味で、非常に面白い文獻の一つであることを失はない。然し先にも述べたやうに、本書は科學書として書かれてゐるので、この中に美學的な文字を求めるならば、それは無理でありまた失望するだらう。（定價二圓・岩波書店刊）外山。

想畫による子供の教育

（中西良男氏著）

本書はその表題の示すやうに、想畫をもつて子供を教育しようとする一つの指導書であると言へる。然し想畫によつて子供を教育するためには、「想畫」と言ふものの持つてゐる本質を十分明示しなければなるまい。本書に於いては、第八節迄の間にその問題が取扱はれてゐる。第九節以後はこの指導の實際問題が記述されてゐる。私達は本書を通讀して、この著者の教育的な立場なり着想に對して、全體的な贊同を持つものである。然し私の本書に求めたものは、實際的な指導論ではなくして、「想畫」と言ふものの持つてゐる本質的な問題の研究であつた。何故に「想畫」と言ふものが兒童畫の中で重要視される必要があるか、また子供を教育するのに「想畫」によらなければならない特殊な要求はどこにあるかと言ふやうなことも、明かにされる必要を感じる。本書は「想畫」と言ふものの日本に行はれた現象を記るしたものではあるが、「想畫」そのもの繪畫的または藝術的な本質を探求してゐない。この點を明かにされて、さうした基礎の上に理論的に教育論なり指導論なりが築き上げられねばならない。

私達は本書の優れた立場と着想の著者に、この本質の第二の探求を希望したい。（定價二圓八十錢・文化書房刊）　外山。

西洋美術史研究

（澤木四方吉氏著）

美術史家としての澤木氏が現代の日本の學界に殘した功績は、言ふまでもなく大きいものである。然し惜むらくは澤木氏の夭折は、同氏の名聲に比較して淋しいと言はねばならない。優れた才能に惠まれ、流麗な文筆を持ちながら大きい著述もなく病歿されたことは淋しくも又悲しいことである。今度氏の著作が纒められて「西洋美術史研究」二卷として公刊されることは、私達の大きい喜びと言はねばなるまい。澤木氏の最も努力された研究は、西洋美術史に於けるルネサンスとギリシアであると言ふことが出來る。今その一部ルネサンスが一卷となつて出版されたのを機會に簡單な感想の一文を掲げて見よう。

素直に言ふならば、私はこの一卷を大きい期待をもつて手にしたのであつたが、それを繙いた私は失望した。何故と云ふならば、澤木氏の病歿前に私は氏の著作「美術史家ヴェルクリンの研究」の出版豫告を見てゐたからで、かうした未知の論文がどれ

程私達を喜ばせるかを期待したに外ならない。然し私達の手に送り出された、それは、一片の未知な論文もない舊著の集合であつたからである。然し私がかう言ふ眞意は澤木氏の仕事そのものに失望したのではなく遺著の編輯方法に失望を感じたと言ふに止る。

先づこの大册の前半を占めるものは、かつて愛讀した著作「美術の都」である。この初版は大正六年に澤木梢の名のもとに公刊されたもので、氏の美術に對する熱烈な愛心が靜かに薫り出て、讀者に馥郁たる快香を感じさせる。この一書は上田敏の「海潮音」のやうに大正時代の美術書として記憶されねばならない。然しこれは澤木氏の美術巡禮記と言ふべきもので、これをもつて氏の第一義的な研究と言ふことは出來ないかも知れない。

大正十四年に刊行された「レオナルド ダ ヴインチ」がその殘りの半分を占めてゐるその明快な描寫と透明な觀賞眼とは名工の習作のやうに大きい風貌を示してゐる、このレオナルド論は完結されたものではないがギリシヤ時代のトルソのやうに均整のある優美な健康な明快さをもつてゐると言はねばならない。恐らく數多い日本のレオナルド論の中で、最も傑出した文であると言ふことが出來るだらう。それよりも私達の注目すべきものは、この卷末に加へられた『モレリの美術論』と言ふ一文である、これは十九世紀末の一イタリア人が投げた美術史研究への鋭い矢であつたと言ふことが出來る、當時多くの學者に反感を持たれたこのモレリの一矢は、美術史家の中心を突きぬいてゐるばかりでなく、現代の美術研究家にも大きい暗示を持つてゐる、この論文に共鳴してゐた澤木氏が續いてヴエルフリンの研究に沒頭して行つたことは、正に理の當然と言はねばなるまい。

澤木氏の晩年は文字通りヴエルフリンの研究に向けられてゐたと言ふことが出來る。この著作の後半に見られる「美術史家ヴエルフリン」にしても「ヴエルフリンの美術史上の基礎概念」にしてもそれは晩年に描かれた澤木氏の心境の現れであると考へられる。私達が澤木氏の著作「美術史家ヴエルフリンの研究」を見得ないことは何よりも殘念ではあるが、然しこの二つの論文を讀むものは何人もその素志を直觀することが出來るだらう。

私達がこの「西洋美術史研究」を通讀して感ずることは、澤木氏が文字通り優れた美術史家であると言ふことである。澤木氏がヴエルフリンを評して、「彼は飽くまで美術史家であつて美學者ではない」と言つてゐるやうに、私達も亦この言葉をもつて澤木氏の勞作を評することが最も適切であると感じられる。卽ち澤木氏は飽くまで美術史家であつて美學者ではないこと。これこそ氏の最も誇とするところだらう。（神田區一橋岩波書店　菊版五百八十五頁　定價五圓五十錢）外山。

キツスリング（外山卯三郎氏著）

「裸體の畫家としてのモディリアニとキッスリング」。われわれはかうした標題だけでも異常の興味をよぶことができる。前者から、春の潮のやうな愛慾のひゞきをきくとき、後者から、秋、透徹した處女の瞳を感觸する。前者が、情熱にたゆたふ美しき肉慾であるならば、後者は、賣笑婦をも、純潔なサンチマンの雨で、洗ひおとしたやうな端正の姿だ。モデイリアニの世界から、キツスリングの世界へ。（偉大なる素材）から愛すべき感傷の精神へ。モディリアニに驚異すると共に、キツスリングは美しさがわれわれをよぶ。この著によつてこの現代繪畫の一つの頂きキツスリングが、更に多くの人達に親しまるることを切望するのは敢て、著者外山氏のみの念願ではないであらう。（原色版一、寫眞版十六、本文十五頁　金星堂發行）神保。

昭和八年九月廿五日印刷納本（毎月一回一日發行）
昭和八年十月一日發行
定價 五十錢（郵税二錢）
六册 三圓（郵税共）
一年 五圓八十錢（郵税共）
▲廣告料は當店又は神田博報堂へ御照會下さい▼
編輯者 發行者 印刷者　東京市神田區今川小路一ノ四　福岡益雄
印刷所　東京市神田區錦町三ノ二四　菊地三色版工場
發賣所　東京堂・東海堂　北隆館・大東館
發行所　東京市神田區今川小路一ノ四　金星堂　電話九段二四九七番　振替東京三三二八番

洋畫研究　第一合册

昭和八年十二月二十日　印刷
昭和八年十二月廿五日　發行

定價三圓

編輯者
發行者
印刷者　福岡益雄
東京市神田區神保町三丁目廿一番地

印刷所　菊地三色版工場
東京市神田區錦町三丁目二十四番地

發行所　金星堂
東京市神田區神保町三丁目二一番地
電話九段四〇六八番
振替東京三三二八番